بسم الله الرحمن الرحيم

المرأة الناقدة للشعر العربي الحديث

إعداد

رفعت عبدالله المرايات

قُدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية

من جامعة مؤتة

المشرف

د. محمد أحمد المجالي

تاريخ تقديم الرسالة: ٢٩/ ١٢/ ١٩٩٨م.

تاريخ مناقشة الرسالة: ٣٠/ ١/ ١٩٩٩م.

جامعة مؤتة

كلية الآداب

قسم اللغة العربية

"المرأة الناقدة للشعر العربي الحديث"

إعداد الطالب

رفعت عبد الله المرايات

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة

الماجستير في اللغة العربية

لجنة المناقشة :-

١- الدكتور محمد المجالي .... رئيساً ومشرفاً

٢- الأستاذ الدكتور سالم الحمداني .... عضواً

٣- الدكتور محمد الشوابكة .... عضواً

الإهداء

إلى شمعتي النور والعطاء . . إلى نبعي المحبة والدفء والطهر والنقاء . . .

إلى السكن والملاذ . . إلى والديّ العزيزين أهدي هذه الصفحات .

إلى زوجتي أم المظفّر وولدي مظفّر وفاءً لبعض ما لهما من دين في عنقي .

إلى أخوتي وأحبتي وأصدقائي مواطن محبة واعتزاز وتقدير .

رفعت المرايات

ب

شكر وتقدير

بدايةً أود أن أتقدم بالشكر والعرفان والامتنان من كل الذين قدموا لي يد العون والمساعدة والمساندة لإخراج هذا البحث إلى حيز الوجود.

وأخص بالشكر والعرفان أستاذي الفاضل المشرف على هذه الرسالة الدكتور محمد أحمد المجالي، الذي خصّني بالرعاية، وتابع نمو هذه الرسالة بعناية واهتمام، ولم يبخل عليّ بوقت، ولم يضن علي بمعلومة، فأفدت من علمه الغزير ومن ملاحظاته وإشاراته وتصويباته القيمة التي طالما أغنتني وأثرت دراستي، فله كل المحبة والاحترام والتقدير.

كما أشكر أساتذتي الأفاضل في قسم اللغة العربية على جهدهم الكبير الذي بذلوه لتوعيتنا بأساليب البحث العلمي، ونقدر لهم الاهتمام الرائع بطلبة الدراسات العليا، والذي تبدّى في نصائحهم وإرشاداتهم وتوجيهاتهم التي أفادتنا في دراساتنا فكانت لنا المنهج والعون، فجزاهم الله عنا كل خير.

كما أود أن أتقدم بالشكر من اللجنة المشكلة لمناقشة الرسالة لتلطفهم بمناقشتها وإبداء الملاحظات والتوجيهات عليها، فلهم جزيل الشكر وعظيم الامتنان.

وأخيراً أشكر الأخوة العاملين في مكتبتي جامعة مؤتة والجامعة الأردنية، الذين أكدوا قيم ومثل المجتمع الأردني الخيرة، على الجهد الكبير الذي بذلوه من أجلي في تيسير المصادر والمراجع والدراسات اللازمة لدراستي والتي أعانتني في عملي، فلهم كل الشكر والتقدير.

والحمد لله رب العالمين

رفعت المرايات

- الفهرست -

الموضوع	الصفحة
الإهداء	أ
شكر وتقدير	ب
الفهرست	ج
المقدمة	١
تمهيد: تطوّر الجهود النقدية للمرأة العربية (دراسة تاريخية)	٤
الباب الأول: (الجهود النقدية للمرأة العربية في دراسة الشعر)	
الفصل الأول: الدراسات الأكاديمية	٢٢
الفصل الثاني: الدراسات الإبداعية المتخصصة	٥٢
أ. في نقد القصيدة العمودية	٥٣
ب. في نقد القصيدة الحرّة.	٨١
ج. في نقد القصيدة النثريّة.	٩٧
الباب الثاني: (منهجية الناقدة العربيّة المعاصرة)	١٠٣
الفصل الأول: المنهج التاريخي.	١٠٥
الفصل الثاني: المنهج الاجتماعي.	١١٥
الفصل الثالث: المنهج النفسي.	١٢٣
الفصل الرابع: المنهج الفني (الجمالي).	١٣٤
الفصل الخامس: المنهج البنيوي.	١٤٦
الفصل السادس: المنهج التكاملي.	١٦٠
- الخاتمة.	١٧٥
- ثبت المصادر والمراجع.	١٧٧
- ملخص باللغة الإنجليزية.	١٨٥

المقدمة

تشكّل ظاهرة النقد الأدبي النسائي جزءاً من النقد الأدبي العام، لا تكاد تنفصل عنه، وهذا لا يمنع من تحديد هذه الظاهرة وتسليط الضوء عليها وإفرادها بالنظر والبحث والدرس المتخصص. لإرساء الدراسة على أسس من التأصيل والموضوعية، على نحو ما يجيء في كثير من الدراسات الأدبية التي رأت التعمق والتخصص سبيلاً لتحقيق القيمة والفائدة، وسلامة للأهداف والنتائج.

ويتناول هذا البحث الموسوم بـ"المرأة الناقدة للشعر العربي الحديث" موضوعاً نقدياً يتمثل بدراسة دور المرأة العربية في نقد الشعر الحديث- بالمعنى التاريخي- للوقوف على التطور الذي أصاب الفكر النقدي النسوي، والإسهامات التي قدمتها المرأة في هذا الحقل. والتعرف إلى أبرز الناقدات المعاصرات ممن لعبن دوراً بارزاً في دفع عجلة النقد الأدبي إلى الأمام، وإبراز أهم المناهج النقدية التي سيطرت على النقد النسوي المعاصر.

وتهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن جانب هامٍ من جوانب النقد الأدبي، لا سيما وأنّ المادة المكتوبة فيه غزيرة وتشكل بعداً هاماً وبيّناً في مجال النقد، فضلاً عن أن هذه الدراسة سترفد الحركة النقدية، وتثري المكتبة العربية، وتغطي مساحة واسعة من حجم النقد المعاصر لم تكن قد دُرست من قبل، وتسهم في تطوير الحركة الأدبية النسوية بشكل عام على المستويين المحلي والعربي، وتفك عقد الربط التقليدي التي خصت المرأة بالدونية والنقص.

وقد جاءت الرسالة في مقدمة وتمهيد وبابين اشتملا على ثمانية فصول وخاتمة. وقد وقفت في التمهيد على المعنى اللغوي والاصطلاحي للنقد، وعرضت لتطور الجهود النقدية للمرأة العربية ضمن إطار تاريخي، ثم جعلت الباب الأول في فصلين خصصت الأول منهما لدراسة أهم الإسهامات التي قدمتها بعض الناقدات المعاصرات في مجال النقد الأدبي، والثاني لدراسة الجهود النقدية التي قدمتها الناقدة نازك الملائكة في نقد القصيدة العمودية ونقد القصيدة الحرة ونقد القصيدة النثرية، من حيث (الموضوع واللغة والعروض).

أمّا الباب الثاني: فقد جاء في ستة فصول تناولت فيها منهجية الناقدة العربية المعاصرة في المناهج النقدية المختلفة التاريخي والاجتماعي والنفسي والفني والبنيوي والتكاملي، وقد عرضت الدراسة لهذه المناهج التي تعاملت مع النص الأدبي دراسة، وتحليلاً، وتقويماً، ووقفت عندها لمعرفة ظروف نشأتها، وتطورها، وقيمتها، وعيوبها في جانب نظري، ثم قدمت في جانب آخر أمثلة تطبيقية على هذه المناهج في الفكر النقدي النسوي المعاصر من الشعر العربي الحديث.

وقد عرضت في الخاتمة أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، تلا ذلك ثبت بأهم المصادر والمراجع التي أفادت منها الدراسة.

أما مصادر دراستي فقد جاءت شاملة ومتنوعة، إذ تشكلت من المصادر القديمة التي أُرّخت للنقد الأدبي والمصادر الحديثة التي حاولت وضع نظرية جديدة في نقد الشعر العربي، ثم المراجع الأجنبية المترجمة ومعاجم اللغة والدوريات العربية المختلفة، إضافة إلى دواوين الشعر.

وهذه الدراسة جديدة كل الجدة على الدرس النقدي العربي. وعلى المكتبة العربية. والكتابة في هذا الموضوع محدودة. إذ لم أعثر على أي دراسة سابقة مستقلة في هذا المجال سواء في المصادر المختلفة أو في الدوريات وكل ما هنالك:

(١) بحث تقدم به الدكتور محمد أحمد المجالي لملتقى وزارة الثقافة الأردنية عام ١٩٩٧م بعنوان:المرأة الناقدة في الأدب العربي".

(٢) دراسة للدكتور عبد الرضا علي بعنوان "نازك الملائكة الناقدة".

وهما دراستان قيمتان ومفيدتان غير أن الأولى تناولت نقد المرأة الشعري والنثري معاً، دون تحديد لفترة زمنية. وجاءت في بحث قصير، والثانية تفردت بدراسة الناقدة نازك الملائكة، التي شكلت فصلاً مستقلاً في هذه الدراسة. لا سيما وأن الدراسة تحاول أن تكشف عن جوانب هذه الظاهرة النقدية عند المرأة بشكل عام.

واتكأت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي القائم على الاستقراء والتحليل والاستنباط، محاولة للوصول إلى الاتجاهات النقدية النسوية من خلال دراسة صلة

النقد النسائي بالمناهج والممارسات النقدية المعاصرة والبحث عن إطار جديد لنظرية نقدية نسائية تضيف للنقد الأدبي العربي بعداً جديداً، وتمنحه أفقاً رحباً.

وبعد، فأرجو أن أكون قد وفقت في هذه الدراسة المتواضعة، آملاً أن تكون هذه الدراسة إسهاماً جديداً ومثرياً للحركة النقدية، متمنياً أن يكون هذا البحث انطلاقة للدارسين من بعد، لتقويمه والزيادة عليه وسد ما اعتوره من نقص أو خلل أو تقصير.

وهذا هو جهدي أضعه بين أيديكم فإن كنت قد أصبت فهذه غايتي، وإن أخطأت فحسبي أنني اجتهدت، ولكل مجتهد نصيب.

وما توفيقي إلا بالله، عليه توكلت وإليه أنيب.

تمهيد

- التعريف بالنقد
- تطور الجهود النقدية للمرأة العربية (دراسة تاريخية)

بسم الله الرحمن الرحيم

التعريف بالنقد

لقد وردت لكلمة نقد معان كثيرة في المعاجم العربية، وما يهمنا من هذه المعاني هو ما يتصل بالدائرة التي تعنى بالنقد الأدبي عند العرب.

والنَّقدُ والتنقادُ:[1] تمييز الدراهم وإخراج الزّيف منها؛ أنشد سيبويه:

تَنفي يَداها الحَصَى، في كل هاجرةٍ
نَفْي الدّنانير تنقادُ الصَّياريفِ

والنقد تمييز الدراهم وإعطاؤكها إنساناً، وأخذها الانتقاد، والنقد مصدر نَقَدْتُه دارهِمه. ونَقَدْتَه الدراهم ونَقَدتُ له الدراهم أي أعطيته فانتَقَدَها أي قَبَضَها. ونقَدتُ الدراهم وانتَقَدتُها إذا أخرجت منها الزَّيف.

وفي حديث أبي الدرداء أنه قال: "إن نقدتَ الناس نقودك وإن تركتهم تركوك"[2] والمقصود إن عبتهم واغتبتهم قابلوك بمثل ما أنت صانع.

ويقتصر المعنى في حديث أبي الدرداء على العيب والتجريح وضده الإطراء والتقريظ من قرّظ الجلد إذا دبغه بالقرظ وأديم مقروظ إذا دبغ أو طلي به. وذلك إنما يكون للتحسين والتجميل، فالنقد للذم والتقريظ للمدح والثناء.[3]

وهكذا نرى أن دلالة المعنى اللغوي لـ ((نقد الدراهم)) - التمييز بين جيدها ورديئها- تحولت إلى نقد الأسلوب في مجال الدرس الأدبي والنظر الفاحص في تراث الأمة وهذا لايتأتى إلاّ بعد طول تجربة وحسن ذوق وحكم موازنة سديد.

---

(1) ابن منظور، (محمد بن جلال الدين الخزرجي، ت٧١١هـ)، لسان العرب، المجلد الثالث، دار صادر، بيروت (مادة نقد).

٢ المصدر نفسه، مادة نقد.

٣ أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ط٨، مكتبة النهضة المصرية،١٩٧٣، ص١١٤-١١٥.

وأورد ابن سلام أن قال قائل لخلف إذا سمعتُ أنا بالشعر واستحسنته فما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك فقال له: إذا أخذت أنت درهماً فاستحسنته فقال لك الصرّاف إنّه رديءٌ هل ينفعك استحسانك له؟[1].

وهذه الرواية تؤكد أنه من هذا المعنى الأصلي (نقد الدراهم والدنانير) جاء بمعنى النقد الأدبي. ذلك أن ما يقوم به الناقدُ في الأدب من معرفة لأسباب الجمال والقبح في العمل الأدبي وتمييز جيده من رديئه ما هو إلاّ كما يفعله الصيرفي في نقد الدراهم والدنانير وتمييز صحيحها من زائفها.

ولا بد للناقد الأدبي من أدواته التي بوساطتها يحكم على العمل الأدبي جيده من رديئه كما هو الحال لدى الصانع الماهر الذي تظهر صناعته على درجة من الرضا والاستحسان، فالناقد يحتاج الى المران والخبرة والمهارة والنظرة الثاقبة والروية وطول النظر... الخ يقول ابن سلام: " وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن ومنها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان من ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يُعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم لا يعرف جودتهما بلون ولا مسٍّ ولا طراز ولا حسٍ ولا صِفةٍ ويعرفها الناقد عند المعاينة فيعرف بَهْرَجها من زائفها وستُّوقَها ومُفرّغها".[2]

وقد تعددت نظرات الدارسين للنقد الأدبي حول المفهوم الاصطلاحي لمعنى النقد.[3] فالنقد في اصطلاح الفنيين هو تقدير القطعة الفنية ومعرفة قيمتها ودرجتها في الفن سواء كانت القطعة أدباً أو تصويراً أو حفراً أو موسيقى.[4]

---

[1] محمد بن سلام الجمحي، طبقات الشعراء: ط١، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٢م، ص٢٧-٢٨.
[2] المصدر نفسه، ص٢٦-٢٧.
[3] انظر هند حسين طه، النظرية النقدية عند العرب، دار الرشيد للنشر، العراق ١٩٨١م، ص١٩ -٢٧.
[4] أحمد أمين، النقد الأدبي، ط٤، دار الكتاب العربي، بيروت،١٩٦٧م،ج١،ص١٧.

والنقد هو الذي يستكشف أصالة الأدب أو عدم أصالته، ويميز جيده من رديئه،[1] وإنه محافظ مفيد يقف عند حدود دراسة الأعمال الأدبية بقصد الكشف عما فيها من مواطن القوة والضعف، والحسن والقبح، وإصدار الأحكام عليها.[2]

والنقد مناقشة العمل الأدبي واستخلاص عناصر الجمال التي سما بها. وسمات القبح التي اتضح بها.[3]

وكلمة نقد تعني النظرة الثاقبة في الشيء للفحص والتمييز والدراسة، لبيان العيوب والمحاسن.[4]

وكثيرة هي نظرات الدارسين حول مفهوم النقد الأدبي ولسنا هنا بصدد إحصاء كل ما قاله الدارسون في هذا المجال، حتى لا تخرج الدراسة عن قصدها وتتحول إلى عمل إحصائي يطيح بجوهرها وإنما القصد بيان أهم ما توصل إليه الدارسون لتأصيل المعنى الاصطلاحي لهذا المفهوم.

---

[1] عبد العزيز عتيق،تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط٤، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨٦م،ص٧.

[2] المصدر نفسه، ص٧.

[3] بدوي طبانه، دراسات في النقد الأدب العربي، دار الثقافة بيروت، ص٢٩.

[4] أحمد يوسف ومحمد خليفه، نشأة النقد الأدبي حتى نهاية القرن الأول الهجري، مكتبة نهضة الشرق، جامعة القاهرة ١٩٩٦م،ص٧.

تطور الجهود النقدية للمرأة العربية (دراسة تاريخية)

لم تكن المرأة يوماً بمعزل عن قضايا عصرها، ولم يقف دروها عند حدود السمع أو النظر بل تعداه الى المشاركة والتفاعل في شتى مناحي الحياة، وإن بدت في معظم الأحوال موضوعاً يشغل بال الرجل فهي إمَّا ملهمتُه أو معذبته أو مصدر سعادته أو سبب قصوره أو مصدر حماس له في معاركه ... إلخ وبهذا تكون بعض الدراسات التي تناولت المرأة قد أفقدتها شيئاً من إدراكها وإحساسها وصورّتها قاصرة عن التحليل والاستقصاء. وتكون قد غابت صورتها الحقيقية بين ثنايا التاريخ.

لقد كان للمرأة العربية مساحة واسعة في مصادر الأدب التي تخبرنا بإسهاماتها في المجال النقدي، فهي تبرز في الأسواق والمنتديات أمام الشعراء والنقاد معتدة بمكانتها ومعبرة عن وجودها وتميّزها.

وأول هذه الإسهامات النقدية الدالة على مواكبة المرأة لحركة الأدب والنقد ما أخبر به صاحب الموشح في قصة أم جندب وتفضيلها شعر علقمة الفحل على شعر زوجها امرئ القيس. وتروي القصة تنازع امرؤ القيس بن حجر وعلقمة بن عبدة الملقب بالفحل في الشعر: أيهما أشعر[1]؟ فقال كل واحد منهما: أنا أشعر منك. فقال علقمة: قد رضيت بامرأتك أم جندب حكماً بيني وبينك فحكّماها. فقالت أم جندب لهما: قولا شعراً تصفان فيه فرسيكما على قافية واحدة وروي واحد. فقال امرؤ القيس:

خليليَّ مُرّا بي على أم جندب | نقَضِّ لبانات الفؤاد المُعذَّبِ

وقال علقمة:

ذهبت من الهجران في غير مذهبِ | ولم يكُ حقّاً طولُ هذا التجنُّب

---

[1] المرزباني، الموشح، تحقيق وتقديم محمد حسين شمس الدين،ط١، دار الكتب العلمية، بيروت- ١٩٩٥م. ص٣٩. وانظر الأصفهاني، الأغاني، ج٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، ص١٩٤-١٩٦.

فأنشداها جميعاً القصيدتين، فقالت لامرئ القيس: علقمة أشعر منك. قال وكيف؟ قالت: لأنك قلت:

فللسَّوط أُلهُوبٌ وللساق دِرَّةٌ   وللزَّجرِ منه وقع أخرَجَ مهذب

الأخرج: ذكر النعام، والخرج: بياض في سواد وبه سُمِّي. فجهدت فرسك بسوطك في زجرك، ومَرَيته[١] فأتعبته بساقك. وقال علقمة:

فأدركهنَّ ثانياً من عِنانِهِ   يَمرُّ كمَرِّ الرَّائح المتَحلِّبِ[٢]

فأدرك فرسه ثانياً من عنانه، لم يضرّ به ولم يتعبه. فقال: ما هو بأشعر مني ولكنك له عاشقة. فسمي الفحل لذلك.

وقد تعددت نظرات الدارسين حول هذه القصة بين مصدّق لها ومشكك بها وبخاصة أنه لم يعرف آنذاك ما يسمى بالروي والقافية.

يقول طه أحمد إبراهيم: فإن صحت هذه القصة كانت لها دلالة كبيرة في النقد الأدبي. فأم جندب تريد مقياساً دقيقاً تستند عليه في الموازنة هو وحدة الروي، ووحدة القافية، ووحدة الغرض. وهذا كفيل أن يكون أساساً من أسس النقد في العصر الجاهلي، ومؤشر على أن النقد في بعض الأحيان لم يكن سليقة وفطرة بل كانت له أصول يعتمد عليها.[٣]

ومهما يكن فإنه ليس من السهل رفض هذه القصة جملة لأن وصف الخيل متفق مع ما هو معتاد في البيئة البدوية، ولأن الناقدة كانت موضوعية ومحايدة في

---

[١] مريت الفرس: اذا استجرجت ما عنده من الجري بسوط أو بغيره.

[٢] المتحلّب: الذي يسيل سيلاناً.

[٣] طه أحمد أبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي: دار الكتب العلمية/ بيروت ١٩٨٥، ص٢٦.

تفضيلها لصفات فرس علقمة على فرس امريء القيس حيث سرعة الفرس وقوتــه تعدُّ من متطلبات الصيد ودليلاً على كرم الجواد وأصالته.[١]

وتتعدد الشواهد على مكانة المرأة النقدية على نحو ما ترويه كتب الأدب مــن أنّه كانت تضرب للنابغة[٢] قبة حمراء من أدم بســوق عكــاظ وتأتيــه الشــعراء، فتعرض عليه أشعارها، فأنشده الأعشى أبو بصير ثم أنشده حسان بن ثــابت ثــم الشعراء ثم جاءت الخنساء السُّلمية فقال لها النابغة: والله لولا أن أبا بصير أنشــدني آنفاً لقلت إنك أشعر الجن والإنس. فقال حسان: والله لأنا أشعر منك ومــن أبيــك ومن جدّك فقبض النابغة على يده ثم قال: يا ابن أخي إنك لا تحسن أن تقول مثــل قولي: فإنك كاللّيل الذي هو مدركي | وإن خلتُ أنَّ المنتأى عنك واسع

ويروى أن النابغة سأل حسان عن أشعر بيت قاله فأنشده:[٣]

لنا الجفنات الغرُّ يلمعن في الضحى | وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

فقال النابغة: إنك شاعر لولا أنك قللت الجفنات فقللت العدد، ولو قلت الجفان لكان أكثر. وقلت يلمعن في الضحى، ولو قلت يبرقن بالدجى لكان أبلغ في المديح، لأن الضيف بالليل أكثر طروقاً. وقلت الغر وكان الأفضل أن تقول البيــض، لأن الغر بياض قليل في لون آخر غيره، وقلت يقطرن من نجدة دما فدللت على قلــة القتل، ولو قلت يجرين لكان أحسن لانصباب الدم.

وبعض الروايات تروي أن الخنساء هي التي أخذت دور النابغة في محــاورة حسان والرد عليه والحكم على ما قال، وإن دل هذا على شيء فإنما يــدل علــى

---

[١] انظر المصدر السابق. ص٢٦، وأحمد يوسف ومحمد خليفه، نشأة النقد الأدبي حتــى نهايــة القــرن الأول الهجري، ص٢٩.

[٢] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق مفيد قمحه،ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت – ١٩٨٥، ص٢١٣. وانظــر عمر رضا كحّالة، أعلام النساء في عالمي العرب والأسلام ، ج١، مؤسسة الرسالة – بيروت، ص٣٦١.

[٣] الأصفهاني، الأغاني، ج٩ مصور عن طبعة دار الكتب – مؤسسة جمّال للطباعة والنشر ص ٣٤٠، وانظــر الشعر والشعراء:ص٢١٣.

تميّز الخنساء شعراً ونقداً، إذ كانت قادرة على مساجلة الشعراء وإصدار الأحكام على شعرهم.

وتظل المرأة متابعة ومهتمة بحركة الأدب عبر كل العصور فهذه سكينة بنت الحسين وعقيلة بنت عقيل وليلى الأخيلية وعائشة بنت طلحة تدور حولهنّ روايات كثيرة في حركة الشعر إنشاداً ونقداً وإجازة.

فسكينة بنت الحسين تأتيها الشعراء من كل صوب ينشدونها شعرهم كي تجيزه وقد زخرت كتب الأدب بالروايات التي تؤكد قدرتها النقدية وإجازتها للشعراء.

أورد صاحب الأغاني أن[1] اجتمع في ضيافة سكينة بنت الحسين عليه السلام جرير والفرزدق وكُثيّر وجميل ونصيب، فمكثوا أياما ثم أذنت لهم، فدخلوا عليها فقعدت حيثُ تراهم ولا يرونها، وتسمع كلامهم، ثم أخرجت وصيفة لها وضيئة قد روت الأشعار والأحاديث فقالت: أيكم الفرزدق؟ فقال لها ها أنا ذا، قالت أنت القائل:

هما دلّتاني من ثمانين قامـــةً ... كما أنحطَّ بازٌ أقتمُ الريش كاسِرُه

فلما استوتْ رجلاي بالأرضِ قالتـا ... أحيٌّ يُرجى أم قتيل نحـاذِرُه

فقلت ارفعوا الأمراسَ[2] لا يشعروا بنا ... وأقبلتُ في أعجازِ ليلَ أبـادِرُه

أبادر بَوَّابيْن قد وُكِّلا بِنــا ... وأحمر من ساج تبِصُّ[3] مسامِرُه

قال: نعم، قالت: فما دعاك إلى إفشاء سرّها وسرّك، هلا سترت وسترت نفسك؟ خذ هذه الألف والحق بأهلك. ثم دخلت إلى مولاتها وخرجت فقالت: أيكم جرير؟ قال: ها أنـذا، فقالت أنت القائل:

طَرقَتْكَ صائدةُ القلوب وليسَ ذا ... حين الزيارةِ فارجعي بِسَـلام

---

[1] الأصفهاني، الأغاني، ج١٦، تحقيق وإشراف لجنة من الأدباء، الدار التونسية للنشر،١٩٨٣م ص١٠٨-١٠٩.

[2] الأمراس: الحبال.

[3] تبص: تلمع وتتلألأ.

تُجْرِي السّواك على أغرّ كأنّـه   بَرَدٌ تحدّرَ من متونِ غَمـــام

لو كانَ عَهْدك كالذي حَدّثتِنـــا   لَوصلْتِ ذاكَ فكانَ غيرَ رِمَامِ[1]

إنّي أواصلُ مَنَ أرَدْتِ وصَالَــهُ   بحبالِ لا صَلِفٍ ولا لـــوّام

قال: نعم، قالت: أولا أخذت بيدها ورحّبت بها وقلت لها ما يقال لمثلها؟ أنــت عفيف وفيك ضعف، خذ هذه الألف والحق بأهلك، ثم دخلت إلى مولاتها وخرجت فقالت: أيكم كثيّر؟ قال ها أنا ذا، فقالت أنت القائل:

وأعْجَبَني يا عَزّ منك خَلائِــقٌ   كِرَامٌ إذا عُدَّ الخَلائقُ أرْبَــعُ

دُنُوّك حتّى يَطْمَعُ الطالِبُ الصدّبا   ورفعُك أسبابَ الهوى حينَ يطْمعُ

فوالله ما يَدْري كَريمٌ مُماطِــلٌ   أيَنْساكِ إذ باعدْتِ أمْ يتَضَــرَّعُ

قال: نعم، قالت: ملّحت وشكّلت، خذ هذه الثلاثة الآلاف والحــق بــأهلك ثــم دخلت إلى مولاتها ثم خرجت فقالت: أيكم نصيب؟ قال: هاأنـــا ذا، فقـــالت: أنــت القائل:

ولولا أنْ يُقَال صَبَا نُصَيْبٌ   لَقُلْتُ بنفسي النَّشأُ الصدِّغــارُ

بنفسي كلُّ مَهْضومِ حَشَاها   إذا ظلمِتْ فَلَيْسَ بِهَا انْتِصَــارُ

فقال: نعم، فقالت: ربيتنا صغاراً ومدحتنا كباراً، خذ هذه الأربعة آلاف والحق بأهلك، ثم دخلت إلى مولاتها وخرجت فقالت: ياجميل مولاتي تقرئك السلام وتقول لك: والله ما زلتُ مشتاقة إلى رؤيتك منذ سمعت قولك:

ألا لَيْتَ شِعْري هل أبيتنَّ ليلةً   بِوادِي القُرى إنيّ إذاً لسَعيدُ

لكلِّ حَديثٍ بينهنَّ بشاشـــةٌ   وكلُّ قتيلٍ عِندَهُنَّ شَهِيـــدُ

جعلت حديثنا بشاشة وقتلانا شهداء. خذ هذه الأربعة الآلاف الدينـــار والحـــق بأهلك.

---

[1] رمام: بال.

ومما يروى أيضاً عن سكينة بنت الحسين في تفضيلها للشعراء[1] أنه اجتمع بالمدينة راوية جرير وراوية كثيّر وراوية نصيب وراوية جميل وراوية الأحوص فادعى كل رجل منهم أن صاحبه أشعر ثم تراضوا بسكينة بنت الحسين فأتوها فأخبروها فقالت لصاحب جرير أليس صاحبك الذي يقول:

طرقَتْكَ صائدةُ القلوب وليسَ ذا   حين الزيارةِ فارْجِعي بسَلامِ

وأي ساعة أحلى للزيارة من الطروق، قبح الله صاحبك وقبح شعره. ثم قالت لصاحب كثيّر: أليس صاحبك الذي يقول:

يقَرُّ بعيني ما يَقَرُّ بعينها   وأحسنَ شيءٍ ما بِهِ العينُ قَرَّتِ

كأنِّي أنادِي صخرةً حين أعرَضَتْ   من الصُمِّ لو تمشي بها العصم زَلَّتِ

صَفُوحاً فماً تلقاك إلاَّ بخيلة   فمن ملَّ منها ذلك الوصلُ مَلَّتِ

خَليلَيَّ هذا ربْعُ عزَّة فاعقِلا   قَلوصَيْكُما ثم ابكيا حيث كلَّتِ

فليس شيء أحب إليهنّ ولا أقرُّ لأعينهنّ من النكاح افيحب صاحبك أن ينكح قبحه الله وقبح شعره.

ثم قالت لراوية جميل أليس صاحبك الذي يقول:

فلو تَركَتْ عقْلي مَعِي ما طَلَبْتُها   ولكن طِلابيها لما فَاتَ من عقلي

فإنْ وُجدت نَعْلٌ بأرضٍ مُضِلَّةٍ   من الأرضِ يوماً فاعْلَمي أنَّها نَعْلي

خَليليَّ فيما عِشْتُما هَلْ رَأَيْتُمَا   قتيلاً بكى من حبِ قاتِله قَبْلي

ما أرى لصاحبك هوى إنما يطلب عقله قبح الله صاحبك وقبح شعره

ثم قالت لصاحب نُصيب: أليس صاحبك الذي يقول:

أهيمُ بدعدٍ ما حَيِيتُ فإنْ أمُتْ   فواحَزَني مَنْ ذا يَهيمُ بها بعدي

---

[1] الموشح، ص١٩٣-١٩٤، وانظر الاغاني، م١٦، ص١٠٨-١١٠، (الدار التونسية للنشر)، وانظر أعلام النساء، ج٢، ص٢٠٢-٢٠٤.

كأنه يتمنى لها من يتعشقها بعده قبح الله صاحبك وقبح شعره وفي رواية الأغاني[1] انها قالت: ألا قال: أهيم بدعد ما حييت فإن أمت فلا صلحت دعد لذي خلة بعدي.

ثم قالت لراوية الأحوص: أليس صاحبك الذي يقول:[2]

مِنَ عاشقين تراسلاً وتواعدا | ليلاً إذا نَجْمُ الثُّريا حَلَّقَا
باتَا بأنعم ليلةٍ وألَذِّهــا | حتى إذا وضح الصَّبَاحُ تَفَرَّقا

قال: نعم ، قالت قبحه الله وقبح شعره ألا قال تعانقا. قال إسحاق في خبره، فلم تثن على أحد منهم في ذلك اليوم ولم تقدمه، وذكر الهيثم بن عدي مثل ذلك جميعه إلا جميلا فإنه خالف هذه الرواية، قال: فقالت لراوية جميل: أليس صاحبك الذي يقول:

فَيَا لَيْتَنِي أعْمَى أصَمَّ تَقُودُنِي | بُثَيْنَةُ لا يَخْفَى عَلَيَّ كَلامُها

قال نعم، قالت: رحم الله صاحبك فإنه كان صادقا في شعره وكان جميلا كاسمه فحكمت له.

ويروى عن سكينة بنت الحسين في مفاضلتها للشعراء أيضا أنه عندما[3] خرج الفرزدق حاجا فلما قضى حجه عدل إلى المدينة فدخل إلى سكينة بنت الحسين فسلم فقالت له : يافرزدق من أشعر الناس؟ قال: أنا. قالت: كذبت أشعر منك جرير الذي يقول:

بِنفسِي مَنْ تَجَنُّبه عَزيــزُ | عَليَّ وَمَنْ زيارَتُه لِمَـامُ
وَمَنْ أُمْسِي وأُصْبِح لا أَرَاهُ | ويَطْرُقُنِي إذا هَجَعَ النِّيامُ

---

[1] الأغاني: ج١٦،ص١١ (طبعة الدار التونسية للنشر).

[2] المصدر نفسه: ج١٦، ص١١١.

[3] المصدر نفسه، ج٢١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ص٢٤٠-٢٤١، وانظر أعلام النساء: ج٢، ص٢٠٥-٢٠٦. وانظر عبدالأمير مهنا: أخبار النساء في كتاب الأغاني، ط١، مؤسسة الكتب الثقافية- بيروت، ١٩٨٨، ص١٦٦-١٦٧.

فقال: والله لو أذنتِ لأسمعتُك أحسنَ منه. قالت: أقيموه. فأخرج ثم عاد إليها من الغد فدخل عليها. فقالت: يافرزدق من أشعر الناس؟ قال: أنا: قالت كذبت صاحبك جرير أشعر منك حيث يقول:

لولا الحياءُ لعادني استِعْبَارُ ولَزُرْتُ قَبْرَكِ والحَبيبُ يُزَارُ
كانَتْ إذا هَجَرَ الضَّجيعُ فِرَاشَها كَتَمَ الحَديثَ وعَفَتْ الأسْرَارُ
لا يَلبثُ القُرَناء أنْ يَتَفرّقوا ليلٍ يَكِرُّ عَليهِمو ونَهَارُ

فقال: والله لئن أذنت لي لأسمعتك أحسن منه. فأمرت به فأخرج ثم عاد إليها في اليوم الثالث وحولها مولّدات كأنهنّ التماثيل. فنظر الفرزدق إلى واحدة منهن فأعجب بها وبهت ينظر إليها. فقالت له سكينة: يافرزدق من أشعر الناس؟ قال أنا. قالت كذبت صاحبك أشعر منك حيث يقول:

إنَّ العيونَ التي في طَرْفِها مَرَضٌ قَتَلْنَنَا ثُمَ لمْ يُحْيِينَ قَتْلانَا
يَصْرَعْنَ ذا اللُّبِ حتى لا حَرَاكَ بِهِ وهُنَّ أضْعَفُ خَلْقِ اللهِ أرْكَانا
أتْبَعْتُهم مُقْلَةَ أنسانُها غَرِقٌ هَلْ ما تَرَى تَارِكاً للعَيْنِ إنْسَانا

فقال: والله لئن تركتيني لأسمعك أحسن منه. فأمرت بإخراجه فالتفت إليها وقال: يا بنت رسول الله – صلى الله عليه وسلم– إنّ لي عليك حقاً عظيماً ضربت إليك من مكة إرادة التسليم عليك فكان جزائي من ذلك تكذيبي وطردي وتفضيل جرير عليّ، ومنعك إياي أن أنشدك شيئاً من شعري، وبي ما قد عيل منه صبري، وهذه المنايا تغدو وتروح، ولعلي لا أفارق المدينة حتى أموت فإذا أنا مت فمُري بي أن أدرج في كفني وأدفن في ... هذه الجارية يعني التي أعجبته فضحكت سكينة وأمرت له بالجارية فخرج بها آخذا بريطتها، وأمرت بالجواري فدفعن في أقفيتها ونادته يا فرزدق احتفظ بها وأحسن صحبتها فإني آثرتك بها على نفسي.

ويروى أن سكينة قالت لكثيّر حين أنشدها قصيدته التي أولها:[1]

---

[1] الموشح: ص١٨٨–١٨٩. وانظر أعلام النساء: ج٢، ص٢٠٦–٢٠٧.

أشاقك بَرْقٌ آخِرَ اللَّيلِ واصِــبُ | تضَمَّنَه فَرْشُ الجَبَا فالمَسَارِب
تألَّقَ وأُحمَو في وخَيَّم بالرُّبَــى | أحمُّ الذُّرَى ذو هَيْدَبٍ مُتَرَاكِب
إذا زَعْزَعَتْهُ الرِّيحُ أرْزَمَ جَانِــبٌ | بِلا خُلُفٍ مِنْهُ وأَوْمَضَ جَانِبُ
لِتَروى بِه سُعدى ويَرْوى صَديقُها | ويَغْدِقُ أعدادٌ لَهَا ومَشَــارِبُ

أتهب لها غيثاً عاماً جعلك الله والناس فيه إسوة؟ فقال يابنت رسول الله -صلى الله عليه وسلم - وصفتُ غيثاً فأحسنته وأمطرته وأنبتّه وأكملته ثم وهبتـــه لـــها: فقالت: فهلاّ وهبت لها دنانير ودراهم.

ويروى أن سكينة ركبت[1] ذات ليلة في جواريها فمرت بعروة بن أذينة وهـــو في فناء قصر ابن عيينة فقالت لجواريها: من الشيخ فقالوا: عروة فعدلـــت إليــه فقالت: يا أبا عامر أنت تزعم أنك لم تعشق قط، وأن لك مروءة، وأن عزلك مــن وراء عفة وأنك تقي قال نعم، قالت: أفأنت الذي تقول:

قَالَتْ وأبثثتُها وَجدِي فَبَحت بِــهِ | قَدْ كُنْتَ عِنْدِي تُحِبُّ السَّتْرَ فاستَــتِرْ
أَلَسْتَ تُبْصِرُ مَنْ حَوْلِي فَقُلْتُ لَهَا | غَطِّي هَوَاك وَمَا أَلقي عَلَى بَصَرِي

قال: بلى، قالت: كل من ترى حولي من جواري أحرار إن كان خرج هذا الكـــلام من قلب سليم قط. فهذان قد كتما هواهما فنمت شواهد نجواهما لأن من أغتمس في بحر الهوى نّمت عليه شواهد الضنى.

وتعد سكينة صاحبة خبرة وذوق رفيع في ميدان الفن الغنائي فقد كان مجلسـها يعج بالمغنين والمغنيات يأتونها لتكون الفيصل ويروى أنها عندما حجت دخل إليها ابن سُريج والغريض، وقد استعار ابن سريج حلة لامرأة من قُريش فلبسها فقال لها ابن سُريج: ياسيدتي إنّي كنت صنعت صوتاً وحسنته وتنوقت فيه وخبأته لك فـــي

[1] الأصفهاني، الإغاني، ج١٨، تحقيق عبدالكريم ابراهيم العزباوي، الهيئة المصرية العامة للتـــأليف والنشــر، ص٣٢٨. وانظر اعلام النساء، ج٢،ص٢٠٩.

حريرة في درج مملوء مسكاً فنازعنيه هذا الفاسق يعني الغريض فأردنا أن نتحاكم إليك فيه فأينا قدمته فيه تقدم. قالت: هاته. فغناها:[١]

عُوجِي عَلَيْنا ربَّةَ الهَـــودَجِ … إنَّكِ إلا تَفْعَلي تُحْرَجِـــي

إنّي أتيحَتْ لي يَمَانِيَــــةٌ … إحْدَى بني الحَارِثِ مِنْ مَذْحَجِ

نَلْبَثُ حَوْلاً كامِلاً كُلـــهُ … لا نَلْتَقِي إلاَّ عَلَى مَنْهَـــجِ

فِي الحَجِّ إنْ حَجَّتْ وماذا مِنَى … وأهْلُهُ إنْ هِيَ لَمْ تَحْجُـــجِ

أيسَرُ مَا نَالَ مُحِبٌ لَـــدَى … بَيْن حَبِيبٍ قَولُهُ عَـــرِّجِ

ثم قالت: هاته ياغريض. فغناها إياه. فقالت لابن سريج: أعده فأعاده. وقالت: ياغريض أعده. فأعاده. ما أشبهكما إلاّ الجديين الحار والبارد، ولا يُدرى أيـهما أطيب. وقال أسحق في خبره: ما أشبهكما إلاّ باللؤلؤ والياقوت في أعناق الجواري الحسان لا يُدرى أيهما أحسن.

ومن الروايات التي يحتج بها والتي تؤطر هذه الظاهرة النقدية وتؤكدها ما أورده صاحب كتاب الموشح من أن عقيلة بنت عقيل بن أبي طالب كانت تجلس للناس فبينما هي جالسة إذ قيل لها: العذري بالباب فقالت: إئذنوا له. فدخل فقالت له : أأنت القائل؟[٢]

فلو تركت عقلي معي ما بكيتها … ولكن طلابيها لما فات من عقلي

إنما تطلبها عند ذهاب عقلك لولا أبيات بلغتني عنك ما أذنت لك وهي:

علقت الهَوى مِنْها وليداً فَلَــمْ … يَزَلْ إلى اليوم يَنْمَى حُبُّها ويَزِيْدُ

فَلاَ أنَا مَرْجُوعٌ بِمَا جِئْتُ طَالِبَا … ولاَ حُبُّها فيما يَبِيدُ يَبِيْـــدُ

يَمُوتُ الهَوَى مِنّي إذا مَا لَقِيْتُها … ويحيا إذا فارقتها فَيَعُـــودُ

---

[١] أعلام النساء، ج٢،ص٢٠٩-٢١٠. وانظر أخبار النساء في كتاب الأغاني، ص١٦٥-١٦٦.

[٢] الموشح، ص١٩٤-١٩٦، وانظر أعلام النساء، ج٣، ص٣٢٢-٣٢٤.

ثم قيل: هذا كثيّر عزة والأحوص بالباب. فقالت: ائذنوا لهما. ثم أقبلت على كثيّر فقالت: أمّا أنت ياكثيّر فألأم العرب عهداً في قولك:

أُرِيدُ لأَنْسَى ذِكْرَهَا فَكَأَنَّمَا　　تمثل لِي ليلى بِكُلِّ سَبِيـلِ

ولم ترد أن تنسى ذكرها أما تطلبها إلاّ إذا مثلت لك أما والله لولا بيتان قلتهما ما التفت إليك وهما قولك:

فَيَا حُبَّها زِدْنِي جَوَى كُلَّ لَيْلَـةٍ　　وَيَا سَلْوَةَ الأيامُ مَوْعِدُكِ الحَشْـرُ

عَجِبْتُ لِسَعْي الدَّهْرِ بَيْنِي وبَيْنَها　　فَلَمَّا انْقَضَى مَا بَيْنَنَا سَكَنَ الدَّهْرُ[1]

ثم أقبلت على الأحوص فقالت: وأمّا أنت يا أحوص فأقل العرب وفاءً بقولك

مَنْ عَاشِقَينِ تَرَاسَلاَ فَتَواعَدَا　　ليلاً إذا نَجْم الثُّرَيَا حَلَّقَـا

بَعَثَا أَمَامَهُما مخافة رَقَبَـةٍ　　عبداً فَفَرَّقَ عَنْهُمَا مَا أشْفَقَـا

بَاتَا بأَنْعَم عِيْشَةٍ وأَلَذِّهَـا　　حتَّى إذا وَضَحَ الصَّبَاحُ تَفَرَّقَا

ألا قلت تعانقا، أما والله لولا بيت قلته ما أذنت لك وهو:

كَمْ مِنْ دَنِي لَهَا قَدْ صِرْتُ أتْبَعُهُ　　وَلَو صَحَا القَلْبُ عَنْها صَارَ لي تَبَعَا

ثم أمرت بهم فأخرجوا إلاّ كثيّراً. وأمرت جواريها أن يكتّفنه وقالت لـه: يا فاسق أنت القائل:

أأنْ ذُمّ أجْمَال وفَارَق جيرَةٌ　　صَاحَ غُرَابُ البَيْنِ أنْتَ حَزِيْنُ

أين الحزن إلاّ عند هذا؟ خرّقن ثوبه ياجواري. فقال: جعلني الله فداءك إني قد أعقبت بما هو أحسن من هذا ثم أنشدها:

أأزْمَعْت بَيْناً عَجِلاً وتَركْتِنِي　　كَئيباً سَقِيماً جالساً أتَلَـدَّدُ

وبَيْنَ التَّرَاقي واللَّهَاة حَرَارَةٌ　　وكَانَ الشَّجَا مَا تَطْمَئِنُ فتَبْرُدُ

فقالت: خلّينَ عنه يا جواري. وأمرت له بمائة دينار، وحلة يمانية فقبضها وانصرف.

---

[1] قال محمد محمود الشنقيطي: نسبة البيتين إلى كثيّر خطأ فاحش وإنما هما لأبي صخر الهذلي.

ويمكن القول من خلال الرواية السابقة إن الأحكام التي صدرت عن الناقدة جاءت جزئية تركزت في بيت من قصيدة خرج معناه عن حدود القلب وصدق العاطفة، وبهذا لم يتعدَّ حكم الناقدة هنا حدود الذوق الفطري.

ومن بين الناقدات اللواتي برزن في هذا العصر عائشة بنت طلحة ويروى أنه لما تأيمت عائشة كانت تقيم بمكة سنة وبالمدينة سنة وتخرج إلى مال لـها عظيم بالطائف، وقصر كان لها هناك فتتنزّه فيه وتجلس بالعشيات فيتناضل بين يديها الرماة، فمر بها النميري الشاعر فسألت عنه، فنسب لها. فقالت: ائتوني به فأتوه. فقالت له: أنشدني مما قلت في زينب. فامتنع وقال: ابنة عمي، وقد صارت عظاما بالية. فقالت: أقسمت لمّا فعلت فأنشدها قوله:[1]

نَزَلْنَ بِفَخٍّ ثُمَّ رُحْنَ عَشيَّةً   يُلَبِّينَ للرَّحمَنِ مُعتَمِراتِ[2]
يُخَبِّئْنَ أطْرَافَ الأكفِ منَ التُّقى   ويَخرُجْنَ شَطْرَ اللَّيلِ مُعتَجِرَاتِ[3]
ولَمَّا رأَتْ رَكْبَ النُّمَيْرِيِّ أعْرَضَتْ   وكُنَّ منْ أنْ يَلْقَيْنَهُ حَذِرَاتِ
تَضَوَّعَ مِسكاً بَطْنُ نُعمَانَ إنْ مَشَتْ   بِهِ زَيْنَبُ في نِسْوَةٍ خَضِرَاتِ

فقالت: والله ما قلت إلاّ جميلاً، ولا وصفت إلاّ كرماً وطيباً وتقىً وديناً، أعطوه ألف درهم، فلمّا كانت الجمعة الأخرى تعرض لها فقالت عليَّ به فجاء. فقالت: أنشدني من شعرك في زينب. فقال: أو أنشدكِ من قول الحارث فيك؟ فوثب مواليها، فقالت: دعوه؛ فإنه أراد أن يستقيد لابنة عمه، هات. فأنشدها:

ظَعَنَ الأميرُ بأحْسَنَ الخلْقِ   وغَدَوْا بِلُبِّكَ مَطْلَعَ الشَّرْقِ
وتَنوءُ تُثْقِلها عَجِيزَتُها   نهْضَ الضّعيف يَنوءُ بالوَسَقِ
ما صَبَّحَتْ زَوْجاً بِطَلْعَتِها   إلا غدا بكواكب الطّلْقِ

---

[1] الأغاني: ج١١، ص١٧٩-١٨٠ (طبعة الدار التونسية للنشر)، وانظر أعلام النساء: ٣/١٤٦.

[2] فخ: دار بمكة.

[3] الاعتجار: ليّ الثوب على الرأس من غير أن يدار تحت الحنك.

قُرَشِيّة عَبَقٌ العبيرُ بهــا عَبَقُ الدِّهانِ بِجَانِبِ الحــــقِّ

بَيضاءُ مِنْ تيم كَلِفتُ بِهَا هذا الجُنونُ ولَيْسَ بالعِشْــــق

قالت: والله ما ذكر إلاّ جميلاً، ذكر أنّي إذا صبّحت زوجاً بوجهي غداً بكواكب الطّلق، وأنّي غدوت مع أمير تزوجني إلى الشّرق. أعطوه ألف درهــم، واكســوه حُلّتين.

ومن الناقدات أيضاً ليلى الأخيلية.

ويروى أن حُمَيد بن ثور والعُجَير السَّلوليّ ومزاحم العقيلي وأوس بن علفــاء الهُجيميّ تحاكموا إلى ليلى الأخيلية لمّا وصفوا القطاة أيهم أحسن وصفاً. فقالت:[١]

ألا كُلُّ ما قَالَ الرُّواةُ وأَنْشَدُوا بِهَا غَيْرَ مَا قَالَ السَّلوليُّ بَهرَجُ

وهذا دليل على المكانة التي حظيت بها ليلى الأخيلية ناقدة ومجيــزة لأشــعار الشعراء. حيث كانت تجتمع إليها الشعراء فتحكم لهم وتجيز أشعارهم مما يقر لــها بالحجة ورهافة الحس وسعة الاطلاع.

ومن خلال هذا العرض التاريخي لجهود المرأة الناقدة قديما يمكن أن نخلــص إلى:

١. أن النقد الأدبي في العصرين الجاهلي والأموي كان في معظمه مبنيٌّ علــى الذوق الفطري غير المشفوع بالأحكام التعليلية.
٢. إذا استثنينا ما روي عن أم جندب في إصدارها حكما معللاً عندمـا حكمـت لعلقمة وفضلت شعره على شعر امرئ القيس، فإن هذا الحكم يبقــى ناقصــاً وجزئياً. فأم جندب تصدر حكماً نقدياً على بيت واحد في كلتــا القصيدتيــن وجاء التركيز فيه على المعنى العربي السائد آنذاك.
٣. كان النقد الأدبي يسير في اتجاهين أولهما الحكم على الشعر من حيث الألفـاظ والمعاني والصور الشعرية، وثانيهما المفاضلة بين الشعراء حيــث شــاعت

---

[١] الأغاني: ٨/٢٦١ (طبعة الدار التونسية للنشر).

عبارات كثيرة في المفاضلة مثل فلان أشعر الناس، وفــلان أشــعر الجــن والإنس، وفلان أشعر أهل الإسلام ... إلخ.

٤. التصق النقد الأدبي في صدر الإسلام بالمعاني الإسلامية الفاضلــة فــأصبح الصدق في الشعر وبخاصة صدق العاطفة أصلا من أصول النقد آنذاك، فخير الشعر وأحسنه لدى عامة النقاد ما وافق الحق ودعا إلى الفضــائل ومكــارم الأخلاق.

الباب الأول

(الجهود النقدية للمرأة العربية في دراسة الشعر)

الفصل الأول

الدراسات الأكاديمية

الدراسات الأكاديمية

بدأت عملية الكشف عما هو "نسائي" في النصف الأول من القرن العشرين حين انصب اهتمام النقد الأدبي النسائي على المؤلفات والإنجازات الإبداعية النسوية التي تنشد البحث الدؤوب عن التَّقدُّم والتَّطوُّر الذي أصاب مؤلفات النساء الأدبية. وسلكت الدراسات وقتئذ منهج التطور التاريخي للأدب وجاءت دراسات الناقدات للتعريف بالنساء أديبات في سياق تاريخي.

وقلة نادرة من النساء وجَّهنَ اهتمامَهُنَّ إلى الكتابة النسائية، أمثال. مي زيادة في دراستها للأديبة ملك حفني ناصف (باحثة البادية)، وللشاعرتين وردة اليازجي وعائشة تيمور، وعائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) في كتابها " الشاعرة العربية المعاصرة ".

ففي دراستها الموسومة بـ(باحثة البادية) ركزت مي زيادة على الدرس الاجتماعي والنقد الأخلاقي في نسائيات ملك حفني ناصف رائدة العمل الاجتماعي، وزعيمة الموكب الإصلاحي، فتناولت موضوعاتها بالشرح والتعليق والتوعية والتوجيه، فكانت هذه الدراسة المحاولة الرائدة لنقد المرأة, وإن كان التركيز فيها على النقد الاجتماعي لا الأدبي[١].

وفي دراستها للشاعرة وردة اليازجي تسلك مي زيادة سبيل المنهج التاريخي، واتضح أن الهدف من هذه الدراسة هو التعريف بالشاعرة كأديبة، للكشف عن إنجازاتها الإبداعية التي تحقق نهضة المرأة، وقد تناولت مي في هذه الدراسة حياة الشاعرة وعرضت لعدد من قصائدها في المدح والرثاء، واختتمت الدراسة بإلقاء الضوء على إنجازات الأديبة النثرية[٢].

---

[١] انظر مي زيادة، باحثة البادية، ط٢، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٣م.

[٢] انظر مي زيادة، وردة اليازجي، ط٢، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٠م.

وفي دراستها للشاعرة عائشة تيمور، فقد تناولت الناقدة عدداً من الموضوعات منها طبيعة الحياة الفكرية والاجتماعية لعصر الشاعرة، وحياتها المنزلية ونشأتها وزواجها وبيئتها المعنوية وأشعارها في الغزل والدين والأخلاق، وبدت هذه الدراسة الأكثر نضوجاً وعمقاً، حيث اتضحت فيها معالم النقد الأدبي في غير موضع، فكانت هذه الدراسة الخطوة الريادية للنقد الأدبي الحديث في النصف الأول من القرن العشرين[1].

أما دراسة عائشة عبدالرحمن فقد هدفت إلى إبراز الآثار الأدبية التي تحقق وجود المرأة الفني، فتناولت عدداً من الشاعرات المعاصرات من أمثال عائشة تيمور وأم نزار الملائكة وسلمى الخضراء الجيوسي ونازك الملائكة وثريا ملحس وفدوى طوقان وغيرهن، لتكشف عن استعدادهن الأصيل للفن، وطموحهن في خوض معركتهن ضد الرواسب الرجعية التي لجمت المرأة بباهظ الأغلال ووضعتها في منطقة الظل[2].

وحدثت في النصف الأخير من القرن العشرين محاولات جديدة للمرأة تمثلت في وضع منهجية حقيقية لقيام حركة نقدية متخصصة في دراسة الشعر الحديث -بالمعني الاصطلاحي- فكان كتاب الناقدة خالدة سعيد "البحث عن الجذور" المقدمة الحقيقية للفكر النقدي النسائي المتخصص.

ففي هذا الكتاب ترى خالدة سعيد أنه لكي يتجدد النقد ويغدو نقداً حديثاً يتمكن من مسايرة الشعر الحديث وتقدمه عليه أن يستفيد من كل المعارف في فهمه للشعر كمذهب التحليل النفسي ودراسة المجتمعات البدائية ونظريات علم الاجتماع والأساطير والمعتقدات والطقوس القديمة والعادات والحكايات والأمثال الشعبية[3]

---

[1] انظر مي زيادة، عائشة تيمور، ط٤، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٠م.

[2] انظر عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ) الشاعرة العربية المعاصرة، ط٢، دار المعرفة، القاهرة.

[3] انظر خالدة سعيد، البحث عن الجذور، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦٠، ص١٥.

وأنّ هذه المعارف العامة هي التي تجعل بصيرة الناقد نافذة " ترى ما على الأرض وما تحت الأرض وما غاب وراء الأفق، فتلمح الطيف العابر للجمال، وتدرك مدلول أكثر الرموز غموضاً، وتكشف ظروف القصيدة، وتتبع خواطر الشاعر حتى طفولته"[1].

وهذه البصيرة النافذة هي التي " تُمكِّن النقد من احتضان حركة الشعر الحديث لا السير في مؤخرتها، تُمكّن الناقد من تقديمها إلى القارئ على أضواء الثقافة المتعددة .. وتمكنه من تمييز الزائف من الأصيل.. وتساعد الشعر في اختباره للتقنيات الجديدة "[2].

وتعرض الناقدة في دراستها لأهم الصعوبات التي تواجه النقد الحديث في مرحلة البنائية وهي[3]:

أولاً – أن الشعر الحديث نفسه عبارة عن تجارب فردية، فليس ما يجمع بين الشعراء الحديثين سوى نية التجديد، بينما كل شاعر يعمل منفرداً له تجاربه الخاصة، واتجاهه الخاص.

ثانياً – عدم توفر النتاج الكافي الذي يفرض شخصيته الحديثة، فضلاً عن أن بين نتاج الشعراء الذين نعتبرهم حديثين الكثير من القصائد غير الحديثة، وكثيراً ما نسمي شاعراً حديثاً من أُنتج قصيدتين أو ثلاثاً، أي لمجرد اتجاهه نحو الحديث.

ثالثاً – في هذا الحشد من الشعر المزعوم حديثاً كثير من القديم الدخيل الذي يدعي الحداثة لمجرد تلاعب جزئي بتوزيع الوزن، وأحياناً بتوزيع الأسطر، بينما

[1] البحث عن الجذور، ص١٥-١٦.
[2] المصدر نفسه، ص١٦.
[3] المصدر نفسه، ١٨.

يحتفظ بنظرته القديمة إلى رسالة الشعر وإلى العالم، وفي موقفه وأسلوب التعبير عن موقفه.

رابعا – الأوضاع السياسية في العالم العربي التي تعيق التعاون بين أدباء البلاد العربية كما تعيق الاتصال الثقافي عن طريق المجلات أو الكتب، هذا التعاون الذي يمكنه أن يساعد في قيام حركة نقدية ناشطة وفي تبادل النظرات والتعليقات.

خامسا– غموض مفهوم التراث، وغموض شخصية التراث وطغيان الأفكار السياسية على المفاهيم الحضارية مما سبب بلبلة وخلطا في هذا الموضوع، وجعل الكتاب ينقسمون، فمن قائل بأن تراثنا يشمل فترة معينة، ومن قائل إنه بعيد الأغوار في تاريخ هذه البقعة من العالم، إلى ثالث يراه تراث العالم أجمع.

هذه أبرز الصعوبات التي تواجه النقد الحديث حسبما تراها الناقدة، وقد انصب اهتمامها في هذه الدراسة على نقد الشعر الحديث، مما جعلنا نلمح شيئا من التطرف في فهم الناقدة الذي لا نستطيع أن نقبله جملة أو أن نرفضه جملة.

وتلخص الناقدة خالدة سعيد رأيها في النقد العربي بقولها: " النقد عندنا عبارة عن انطباعات شخصية مشوشة غامضة فليس هناك مبادئ عامة موضوعية ولا وجهات نظر واضحة، ثم إن النقد ما يزال مطبوعا بطابع الجزئية، فهو لا ينظر إلى الأثر الأدبي ككل، بل يجزئه، فهو إنما يتناول المضمون – يحلله ويقيمه متناسيا أسلوب التعبير وأثره وهذا عين الخطأ، لأنه لا قيمة، في الشعر، لما يقال وحده، فقد لا يوحي الأسلوب بالجو المناسب والروح التي يحاول الشاعر إشاعتها في ثنايا القصيدة – أو أنه يهتم بالشكل فقط وهو خطأ مماثل"[1].

---

[1] المصدر السابق، ص١٩.

أما الناقدة سلمى الخضراء الجيوسي فقد ردت على ما أطلقه المستشرقون على القصيدة العربية من صفات سلبية في دراستها الموسومة بـ"بنية القصيدة العربية عبر القرون"، وأهم هذه الصفات أن شكل القصيدة رتيب لم يتطور، ويعزون ذلك إلى أن العرب محافظون وعقولهم جامدة فلا يتطورون[1].

ورأت الناقدة أن الحركة النقدية الحديثة عند العرب قد اعتمدت على النظرية الأدبية الغربية، حيث راحت هذه النظرية المبنية على دراسة الأدب الغربي تسقط مفاهيمها على خصائص الشعر العربي التي تميز بها لا سيما خصائص الشكل العربي الموروث، وتذهب إلى أن عدداً من الكتاب العرب تبنوا هذه النظرة قبل أن تبدأ حركة إعادة النظر بأدوات النقد الحديث في التراث الشعري العربي وخصائصه المتميزة. الأمر الذي أدى إلى إيجاد نوع من عدم الاعتبار لهذا الشعر، فهو في نظرهم شعر أبيات لا شعر قصائد، مخلّع، متجزئ، خطابي، عاطفي، يعاني من رتابة كبيرة مملة بسبب أوزانه وشكله الشعري ذي القافية الواحدة[2].

وتبشر الناقدة بميلاد فترة جديدة في دراسة القصيدة العربية، إذ قام عدد من المستعربين من الجيل الجديد ومعهم عدد من النقاد العرب الجدد، يدرسون تقنيات القصيدة العربية بصفتها تعبيراً عظيماً متنوع الميزات عن إبداعات الإنسانية المبكرة يعملون بهدوء وثقة معتمدين أدوات النقد الحديث، ليكشفوا عن الميزات الشعرية الخاصة في القصيدة العربية التي لم تكشف بعد[3].

---

[1] انظر سلمى الخضراء الجيوسي. بنية القصيدة العربية عبر القرون: المقاومة والتجريب، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، ص٣١.

[2] انظر المصدر نفسه، ص٣١.

[3] انظر المصدر نفسه، ص٣٢.

وتستأنف حديثها "بأن تاريخ الهجوم على القصيدة العربية طويل، وأشد ما يضايق فيه هو النقد الطائش لشكل الشطرين على أنه رتيب ومضجر"[١]. وأن النقاد الغربيين وأمثالهم لم يقتربوا من القصيدة العربية بالمستوى الذي تبوح فيه بأسرارها، وإنما قاربوها بسذاجة نقدية أو سوء ظن وإغراض[٢]. فتحدثوا عن ثبوت القصيدة العربية في شكلها ذي الشطرين والقافية الموحدة وكأنها لم تتغير منذ الجاهلية إلى اليوم في جميع عناصرها الأخرى، اللغة والصورة والموضع والموقف واللهجة وبقية التقنيات.

وتبين الناقدة موقفها من هذا الحديث بأن القصيدة العربية تعرضت لتجارب متلاحقة للتغيير في كل عنصر من عناصرها ما عدا الشكل، وترى أن في هذا الشكل الموروث مناعة فنية تقنية هي التي منعت عنه التغير الطبيعي المحتوم[٣].

وتوضح هذه الفكرة "بأن ديناميةالتغير موجودة في كل فن حي– وهي مقترنة بعنصر آخر غاية في الأهمية وهو عنصر الإرهاف الجمالي"[٤]. وهذا العنصر في نظر الناقدة كان أبدا ملازما للفن والحياة وتفسره "بأنه الإحساس بالاكتفاء من تكرار شيء ما من مجموعة الجماليات التي يتعامل معها الإنسان باستمرار"[٥] ودلت بما يصيب الأنغام والأغاني التي تشيع مدة من الزمن فلا يسمع الناس سواها على التقريب، ثم يهجرونها بعد مدة، كما يحدث للأزياء والألوان[٦].

[١] المصدر السابق، ص٣٢.
[٢] المصدر نفسه، ص٣٢.
[٣] انظر المصدر نفسه، ص٣٢.
[٤] المصدر نفسه، ص٣٢.
[٥] المصدر نفسه، ص٣٢.
[٦] انظر المصدر نفسه، ص٣٢.

وترى أن "نفس الإحساس بالاكتفاء والتعب بعد تكرار معين يلحق بالتعابير الأرقى في اللغة .. وأن هذا ما يفسر جزئياً، السر الذي يكمن وراء نزعة التغيّر المستمرة في الفن– وقيام المدارس المستمرة الواحدة بعد الأخرى"[1].

وتذهب إلى أن الفن الأرقى يصاب بنوعين من الإرهاق من قبل أن يستدعي تغيير أدواته، هما: الإرهاق الجمالي الذي يصيب المتلقي والمؤلف معاً من كثرة التكرار والإعياء الذي يصيب خصائص المدرسة القائمة، بعد تكرار متلاحق، فتبدأ أدواتها بالتراخي وتتغلب عليها السلبيات الكامنة في المدرسة المعنية[2].

وتمثل على هذا بمجيْ الرومانسية الضروري للشعر في العشرينيات وما بعد كمدرسة مقاومة للمدرسة الكلاسيكية المجدّدة لتصحيح موضوعيتها واهتمامها بالحدث والوصف الخارجي فتمادت في الخيال والحشو وتكررت تعابيرها وترادفت معانيها الأمر الذي أدى إلى إصابة أدواتها بالإرهاق مما حتم تغييرها[3].

وفي موقع آخر من الدراسة تبين الناقدة العوامل التي وقفت أمام التغير والإرهاق بنوعيه الجمالي والتقني في شكل الشطرين، وكيف تجنب هذا الشكل الوصول إلى نقطة الإرهاق والكلال.

فترى أن لهذا الشكل منحيين رئيسيين متناقضين: الأول بساطته وليونته ومرونته التي تسمح للشاعر المجيد بالكثير من الحرية: مثل تلوين اللهجة، وتراوح الإلقاء، وتنويع الإيقاع والتوقيت، والمزاج والموضوع، دون تضحية بجلال الشكل وهيبته[4].

أما المنحى المناقض ففيه صفتان تحدان من الحرية –على حد قول الناقدة– الأولى هي العلاقة العنيدة بين شطري البيت، أي بين الصدر والعجز، التي لم

[1] المصدر السابق، ص٣٢.

[2] المصدر نفسه، ص٣٣.

[3] انظر المصدر نفسه، ص٣٢.

[4] المصدر نفسه، ص٣٤.

يستطع شعراء الشطرين أن ينفلتوا منها. فبيت القصيدة المنقسم إلى شطرين متساويين تقريباً يفرض على الشاعر وقفاً إجبارياً في نهايته – ووقفاً اختيارياً كثير الوقوع في نهاية الصدر. أما الصفة المعيقة الأخرى فإنها تتبع من النماذج الأسلوبية داخل القصيدة وهذه النماذج في نظر الناقدة نشأت من طبيعة هذه التقسيمات المفروضة على البيت الشعري الواحد جرتها إليها تحديات الوقف[1].

وهذا التناقض المثير يعمل باستمرار في القصيدة رغم تضاربه بين الحرية والسيطرة والمحدودية والمقاومة الأمر الذي يؤكد "سيطرة الشكل على الشعر وعلى الحساسية الشعرية عند العرب.. والنسبة بين هذه العناصر المتضاربة عند الشاعر الواحد هي التي تحدد إن كان هذا الشاعر سيد شعره أم عبده..، وتقرر أصالته وقدرته على الابتكار أو سلفيته واعتصامه بأقوال سواه"[2].

وتؤكد الناقدة أن المنحى الإيجابي في هذا الشكل: ليونته وبساطته "يعطي مجالاً لا مثيل له للتلاعب بالإيقاع"[3] وكأنه مكتف بذاته، ولهذا امتلأت فيه أدعية الصوفيين ومناجاتهم، ومرح الرومانسيين وأحزانهم، وصلابة القوميين وعاطفتهم المشبوبة، وإيماءات الرمزيين وإيحائهم، فطاع لهم جميعاً[4].

فللإيقاع في هذا الشكل إمكانات غنية مذهلة، إذ ينبع من ثمانين وزناً وأكثر، هي البحور الستة عشر وتفرعاتها، وهذا يفسح مجالاً للشاعر لا يضاهى للتجريب في الإيقاع ومناوراته. مما دعا الناقدة إلى التوكيد بأن هذا الغنى الإيقاعي لم يحفل بمثله أي شعر، وفي هذا ردٌ على أولئك الذين هاجموا الشكل الشعري وشعروا بالضجر والتبرم، ولم يجدوا فيه إلاّ الرتابة والتكرار[5].

---

[1] المصدر السابق، ص٣٤.

[2] المصدر نفسه، ص٣٥.

[3] المصدر نفسه، ص٣٥.

[4] انظر المصدر نفسه، ص٣٥.

[5] انظر المصدر نفسه: ص٣٥.

وتذهب الناقدة إلى أن أي من التجارب لم تنجح في تنويع القافية أو الاستغناء عنها في تحرير الشكل الشطري، ذلك أن الشاعر ينزع إلى الاحتفاظ بصفة التعادل والتوازن في القصيدة وما دام هذا الاحتفاظ يلازمه بإلحاح، فإنه لن يستطيع التوصل إلى أي تحرير في الشكل[1].

وتخلص هذه الدراسة إلى أن أهم الخصائص التي ساهمت في ثبات الشكل الشطري في القصيدة العربية هي الوقف بنوعيه، الاختياري في نهاية الصدر والإجباري في نهاية البيت وعلاقة شطري البيت الواحد بالآخر، وما ترتب عن هذا الشكل من تقسيمات أسلوبية داخل البيت، وما ترتب عن هذا من تقسيمات إيقاعية استقرت في الذاكرة العربية قروناً طويلة[2].

ومن الدراسات التي تناولت النقد الأدبي دراسة نعمات أحمد فؤاد الموسومة بـ "كتبت يوما في الأدب والفكر والفن"، عرضت في جانب منها لعدة مسائل نقدية أهما: أزمة النقد، فطرية النقد، النقد بين العلم والفن.

وفي حديثها عن أزمة النقد ترى أن ليس هناك أزمة نقد ونقاد، وإنما المشكلة تنحصر في الإنتاج أو الخلق الفني " فالفنان أولاً يخلق عملاً فنياً كبيراً ثم يأتي بعده الناقد الذي يتخذ موضوعه العمل الفني الذي تم خلقه فيحلله ويدرسه ويستخلص منه ويشير إليه"[3].

والإنتاج في رأي الناقدة – هو الذي يخلق النقاد فإذا كان الإنتاج قوياً أحتشد له النقاد وتوفروا عليه ليصدر رأيهم في مثل قوته وعمقه أما إذا كان الإنتاج هزيلاً فإن النقد تبعاً له يكون هزيلاً مثله[4].

---

[1] انظر المصدر السابق: ص٣٧.

[2] انظر المصدر نفسه: ص، ٣٧.

[3] نعمات أحمد فؤاد، كتبت يوما في الأدب والنقد والفكر والفن: ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٨م،ص١٢٩.

[4] المصدر نفسه:١٢٩.

وتنتقل المؤلفة للقول بأن الموهبة هي التي تخلق الفن الرفيع، وأن نقاد العالم ولو اجتمعوا لا يخلقون قصصيا ممتازا أو شاعرا مطبوعا والجامعة بكل هيلمانها لا تستطيع أن تخلق فنانا وإن استطاعت أن تخلق باحثا[١].

فالفنان في نظر الناقدة من روح الله لا من صنع الوسائل والإمكانات وتذهب إلى أن هذا ما " يفسر خروج أدباء كبار من بين المهندسين.. والأطباء كالدكتور حسن كامل الصيرفي والدكتور يوسف إدريس ، وشعراء كالدكتور إبراهيم ناجي والمهندس علي محمود طه"[٢].

أما عن فطرية النقد فقد رأت "أن الإنسان معبر بطبيعته.. وأن الأدب لصيق بنفسه.. والإنسان ناقد بطبيعته أيضا.. والنقد فطرة فيه والحضارة الإنسانية في مراحلها المختلفة مظاهر نقد الإنسان لواقعه واستعلائه عليه، وكل محاولات التفوق والامتياز يكمن فيها معنى النقد لمستوى أدنى والنزوع إلى مستوى أعلى"[٣].

وتذهب إلى أن " النقد طابع الحياة اليومية.. فما نكاد نبصر شيئا حتى نقول ولو في صمت هذا حسن أو هذا غير جميل"[٤].. بمعنى " أنه تتولد في نفوسنا عاطفة نحو المرئيات، وتقوى هذه العاطفة كلما قوي الإحساس عند صاحبها فتصل إلى مصادقة الأشياء والامتزاج بها"[٥].

وترى الناقدة "أن الرغبة في النقد تشتد في نواح بعينها كما هي الحال في الكلام أو السلوك، فهذه كلمة تسر وهذه كلمة تسوء وهذه كلمة قيمة وأخرى نازلة، وهذا فعل مهذب وجميل وذاك لا يحمد عند الناس[٦]. "وهذان اللونان من النقد

---

[١] انظر المصدر السابق: ١٢٩.

[٢] المصدر نفسه: ١٢٩.

[٣] المصدر نفسه: ١٢٩.

[٤] المصدر نفسه: ص ١٣٠.

[٥] المصدر نفسه: ١٣٠.

[٦] المصدر نفسه: ١٣١

الجاري إذا بلغ بهما صاحبهما مرتبة التعبير دخل الأول في باب النقد الأدبي ودخل الثاني في باب النقد الاجتماعي"[١].

وتقول الناقدة: " والمرأة خاصة ولوع بالنقد فعينها لقّاطة قادرة على التفاصيل، ولعل السر في هذا أنها بطبيعتها مزودة بأدوات الناقد المثالي من رهافة الحس وقوة الملاحظة وحب الجمال وتمييزه"[٢].

وتخلص المؤلفة إلى أن النقد في الأدب نشأ مبكراً وعاصر الأدب منذ طفولته وأن أقدم صورة للنقد تتمثل في نقد الأديب لما ينتجه .. فهو في خلقه الأدبي دائب على المراجعة والتهذيب والصقل[٣].

أما عن النقد بين العلم والفن فمسألة قامت عليها اختلافات ومنبع الخلاف هو موقف النقاد، فالنقاد الكلاسيكيون مثلاً يتمسكون بالقوانين والقواعد والأصول وينصبون الموازين ويظهرون المقاييس للشعراء والمبدعين، وبالمقابل نرى الرومانسيين يقيدون بشخصية الفرد ويرفضون إلاّ أن يكون النقد نابعاً عن الشخصية وتعبيراً عن الذاتية.

وبين هذين الموقفين تقف الناقدة فالنقد لديها علم فني أي علم قائم على الفن ممتزج به، والفن في نظرها هو "فن الكلمة الفنية الموحية ذات الأضواء والظلال"[٤].. فن الأدب الذي هو" ذوق ورهافة شعور ولطافة روح ولمسات وتعبير. والنقد مثله ذوق في التمييز وذوق في التعبير وذوق في التناول والمعالجة، فليس من النقد التجريح وليس من النقد غمط الجهد الفني، وليس من النقد الكلمة الحادة والعبارة الجافية"[٥].

---

[١] المصدر السابق: ١٣١.

[٢] المصدر نفسه: ١٣١.

[٣] المصدر نفسه: ١٣١.

[٤] المصدر نفسه: ص ١٣٠.

[٥] المصدر نفسه: ص ١٣٠.

وترى الناقدة أن هناك فروقا بين طبيعة العلم وبين ما يشاهد في النقد الأدبي "فالنقد الأدبي يعتمد على الذوق .. والذوق يختلف بين النقاد حتى النابهين منهم كما يختلف من عصر إلى عصر ومن شعب إلى شعب ومقاييسه قليلة عامة مرنة فيها من كل شيء وهي تدور حول ما يحقق الجمال والقوة والوضوح"[1].

ومن الناحية العلمية ترى الناقدة أن ميدان الأدب عريض وفنونه كثيرة وخواصه البيانية والأسلوبية تتعدد بتعدد كاتبيه مما يتعذر معه الإحصاء والتقييم ووضع القواعد الثابتة. والأدب ينبع من نفس صاحبه فهو يعبر عن شخصيته مما يجعل مهمة النقد عسيرة حين يدون ذلك بطريقة علمية[2].

وقدمت الناقدة روز غريب في دراستها الموسومة بـ " النقد الجمالي وأثره في النقد العربي" جهدا مميزا في الدراسة. وقد ظهرت مواطن الإبداع في هذه الدراسة ضمن حديثها عن مفهوم الشعر والفرق بينه وبين النثر وعناصر وحدة القصيدة الحديثة.

ففي تعريف الشعر تقول: "الشعر في أبسط تحديد له كلام موزن مقفى، لكن هذا التحديد لا يتناول سوى الظاهر فقط، لأن الشعر شيء فوق الكلام والوزن والقافية"[3] والشعر نقيض النثر يخالفه في كل شيء وهو وليد اللاوعي، أما النثر فهو تفكير وليد الوعي[4].

وترى الناقدة أن الشعر يستمد قواته من الألفاظ المفردة التي تلفت النظر بغرابتها وأوزنتها الموسيقية، أما النثر فقوته في الألفاظ مجتمعة لا منفردة وأن

---

[1] المصدر السابق: ١٣٤.
[2] المصدر نفسه: ١٣٤.
[3] روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ط٢، دار الفكر اللبناني بيروت – ١٩٨٣م، ص٩١.
[4] انظر المصدر نفسه: ص٩١.

الشعر يخضع لقانون الزمن: الوزن أو قياس الوقت، لهذا يجب أن يُسمع ويُنشد، أما النثر فله أن يقرأ لأنه ينفر من الوزن والعدد[1].

وتضيف أن الشعر أحد الفنون الجميلة بمعنى أن قيمته ذاتية تعبيره لذاته بقطع النظر عن فائدته العلمية، بخلاف النثر الذي يرمي إلى إيصال المعرفة أو بسط الحقائق وتدوينها وحفظها[2].

وتبين أن الشعر يشارك الفنون الجميلة جميعها في ميزات عامة هي قوة الإيحاء والابتكار الشخصي ويشارك بعضها كالموسيقى والتصوير في ميزات خاصة نعرضها في الآتي:

- الشعر هو في الدرجة الأولى موسيقي، يشبهها في الوزن وانسجام الأصوات وترجيعها بصورة متسقة بين طويل وقصير، ضعيف وقوي لكن وقفات القصيدة لا يضبطها العدد بالدقة التي تنضبط بها دفقات الموسيقى.

والشعر موسيقى أيضاً في قافيته. هذا الصدى الذي يتردد بصورة قياسية فينتظره السامع ويستعد له الفم والجسم وهو أيضاً موسيقى في انسجام الأصوات وإيقاعها وسهولة جريها على اللسان.

والشعر يشبه الموسيقى في دلالة الأصوات على المعاني بحيث أن السامع يفهم المعنى من الرّنة والوقع وإن هو لم يفهم الألفاظ تمام الفهم[3].

- والشعر أيضاً تصوير، صور نظريّة وسمعيّة وشميّة ولمسيّة وذوقيّة ومتحركة يستمد قوته من التصوير المحسوس في جميع أشكاله وينفر من المجردات، ويرتاح إلى التشبيه والإستعارة والتمثيل والحركة وما يرافق ذلك من تخطيط وتلوين، ومادته المعاني المحسوسة التي تنبض بالحركة والحياة[4].

---

[1] المصدر السابق: ص٩٢.

[2] المصدر نفسه: ص٩٢.

[3] المصدر نفسه، ص٩٢-٩٣.

[4] المصدر نفسه: ص٩٣-٩٤.

- والشعر كباقي الفنون يمتاز بقوة الإيحاء وهو ما يتضمنه من معنى خفي إلى جانب المعنى الظاهر. فللأبيات الشعرية جو كما للوحة الفنية، ولنغمها معنى خاص كما للقطعة الموسيقية[١]. وترى الناقدة أن مصادر الإيحاء في الشعر تكمن في[٢] عناصر الإيقاع أو التكرار الموزون والموسيقى والوزن والحركة. وتداعي الأفكار وما تثيره الصورة الواحدة من صور وعواطف وأفكار أخرى وما يضيفه القارئ من نفسه عند تذوقه للنصوص الشعرية.
- ومن ميزات الشعر الإيجاز والصعوبة والغموض، وهي من مصادر الإيحاء فيه أما إيجازه فمنشأه تقيده بالوزن واستغناؤه عن الروابط لتقطعه أبياتا ولكونه يشبه الزفرات المتقطعة إذا كان عاطفيا واللمحات المتتابعة إذا كان تصويريا[٣].
- والشعر يختلف عن النثر في ألفاظه من حيث معناها ومبناها ورنتها الموسيقية فألفاظ الشعر أميل إلى الإغراب والطرافة وأبعد عن الابتذال من ألفاظ النثر، وهذا لا يعني التوعر ولا الوحشية بل أن يكون ذلك مع حسن وقع وسلامة ذوق. والألفاظ الشعرية تثير الخيال فهي أكثر إيحاء من ألفاظ النثر.[٤]

وألفاظ الشعر كثيراً ما تعبر عن معانيها بالرنة والوقع، ولهذا تكثر في الشعر الأوزان الرباعية ذات المقاطع الطويلة التي توحي معانيها نظير "رفرف"، "هلهل"، "اعشوشب" ، "اخضوضَر"، "رقرق".[٥]

وفي حديثها عن العاطفة في الشعر تقودنا إلى الاستنتاجات الآتية[٦]:

---

[١] المصدر السابق: ص٩٥.
[٢] المصدر نفسه: ص٩٧.
[٣] المصدر نفسه: ص٩٧.
[٤] المصدر نفسه: ص٩٨.
[٥] المصدر نفسه: ص٩٩.
[٦] المصدر نفسه: ص١٠٠-١٠١.

- ليس من الدقة في شيء أن نسمي الشعر عاطفة أو شعوراً لأن العاطفة لا تلعب في الشعر إلاّ دوراً جزئياً، أي أنها مصدر له غير مباشر، حين تحرّك في الشاعر ينابيع الإلهام، وهذه الحركة الداخلية بعد اختمار تنتج شعراً.
- الغالب أن لا يصدر الأثر الفني عن حالة هياج بل إن العاطفة بعد سكونها وتبلورها تستحيل في الشاعر شعراً.. والفن الهائج أو المتطرف في الرقة والبكاء أو الحدة هو فن رخيص. والعاطفة الغزيرة تعقد اللسان وتجمّد القريحة، والناس عموماً تجيش بنفوسهم العواطف ولكن ليس منهم من ينتج فناً إلاّ الفنان، بل إن الفن قد يكون أكثر ائتلافاً مع الطبائع الساكنة؛ لأن العمل الفني يستدعي انضباطاً وجلداً وصبراً طويلاً.
- العاطفة حين وجودها في الشعر تكون غالباً في صورة إيحائية غير بارزة ينم عنها اللفظ والنغم، وتشفُّ عنها الصورة.
- قد يخلو الشعر من العاطفة ويبقى مع ذلك من الشعر الرفيع، ومن هذا النوع الشعر الموضوعي.

أما الجانب الآخر الذي نود الإشارة إليه فهو حديث الناقدة عن مبدأ الوحدة الذي هو أبرز صفات الشعر الحديث الذي يتميز بقصر النفس والإيجاز على حد قول الناقدة فترى هناك والقول للناقدة بضعة أبيات لا تؤلف قطعة شعرية مرتبطة أجزاؤها ارتباطاً محكماً بخيوط دقيقة، وإنما تربطها فكرة موحدة تسيطر على مجموع الأبيات وتتوزع بإلحاح في كل بيت بصورة غير مباشرة وكثيراً ما يطغى على المجموع بيت قوي تتجمع فيه الفكرة وتتبلور[1].

وتقوم أهمية الوحدة على أنه منها تتفرع باقي أركان الجمال في القصيدة:

[1] المصدر السابق: ص٢٢.

الانسجام أو تلاؤم الأجزاء – التناسب – التوازن – التطور والتدرج التقوية والتمركز – الترجيع والتكرار[١]. فعن توافق الأجزاء تشير الناقدة إلى أن هذا المفهوم هو في الموسيقى تلاؤم الأصوات وفي التصوير تلاؤم الألوان والخطوط وانسجامها في الموضوع وفي الشعر ائتلاف المعنى مع اللفظ وتلاؤم الأصوات وائتلاف المعاني وحسن الجمع بينهما، فاللفظ القوي للمعنى القوي، والمعاني المتألفة هي التي يستحضر بعضها بعضاً كالربيع يستحضر الخضرة والزهر، والقمر يستحضر اللطف والبهاء، وهي التي تتوافق بحيث لا يجتمع فيها القوي والضعيف والغث والسمين والمعاني المتضادة أيضاً تتآلف لأنها تتداعى في الذهن، فالسواد يستحضره البياض، والسماء الأرض، والنور الظلام[٢].

أما التناسب فيعني لديها اتباع قانون المناسبة في الحجوم والمسافات أي تنويع المسافات بين الأجزاء وتنويع حجوم هذه الأجزاء بحيث تتوافق من غير أن تتكرر هي نفسها بصورة مملة[٣].

وأما بالنسبة للتوازن فإن الناقدة ترى بأن هذا المصطلح يعني " تعادل القوى وتقابل شيئين بحيث يتنازعان انتباه الناظر أو السامع بمقدار واحد"[٤] وتضيف أنَّ التوازن هو الراحة .. وهو تجمع الأجزاء حول مركز وترتيبها بصورة تجعل أحد الجانبين معادلاً للآخر في الجاذبية"[٥].

---

[١] انظر المصدر السابق: ص٢٢.

[٢] انظر المصدر نفسه: ص٢٣.

[٣] المصدر نفسه: ص ٣٢-٢٤.

[٤] المصدر نفسه: ص٢٤-٢٥.

[٥] المصدر نفسه: ص٢٥.

ويظهر التوازن في الشعر حين "تتقابل الضروب والعروض وتتقابل بينهما التفاعيل، وفي النثر حين تزدوج الجمل"[١].

ثم تفصل القول في التدرج والتطور وترى أن هذا المصطلح يعني "تطور الأجزاء من ضعيف إلى أقوى، من دقة إلى كثافة، ومن ضيق إلى اتساع، ومن مؤثر إلى أشد تأثيرا"[٢]. وهو من أنواع الوحدة والترابط حيث يرى في الطبيعة في خطوط الجسم النسائي التي تسير متدرجة من حجم إلى آخر، وكل عضو يدق تدريجيا ويرتفع أو يهبط تدريجيا بفضل انحراف الخطوط، وفي التصوير حيث تتدرج الألوان قتوما وصفاء، وفي القطع الموسيقية حيث تتدرج الأصوات صعودا وهبوطا، وفي النثر الممتاز بحسن الانتقال، وفي الشعر والخطب والمسرحيات والقصص حيث تتدرج المؤثرات والحوادث فتبدأ هادئة ثم تتعقد وتتأزم حتى تنحل بخاتمة قوية، وهذا التدرج – في رأي الناقدة – هو أساس كل تأليف وبناء فني[٣].

وأما التكرار فهو في نظرها ما يقوي الوحدة والتمركز، ويظهر في تناوب الحركة والسكون أو تكرار الشيء على أبعاد متساوية، وفي ترديد لفظ واحد أو معنى واحد وهو الترجيع: ترجيع البداية في النهاية، ترجيع القرار في الغناء، رد العجز على الصدر في الشعر[٤].

ومن أنواع التكرار –المتسق– الذي يبدو في الشعر حين تتكرر التفاعيل البارزة الطويلة المقاطع بين أخرى قصيرة المقاطع[٥].

---

[١] المصدر السابق: ص٢٥.

[٢] المصدر نفسه: ص٢٦.

[٣] المصدر نفسه: ص٢٦.

[٤] المصدر نفسه: ص ٢٦.

[٥] انظر المصدر نفسه: ص ٢٧.

وتشير الناقدة إلى أن ثمة عنصراً آخر يحتوي كل العناصر السابقة ويدخل في باب الوحدة وهو "التنويع" الذي يكون في التناسب حين تتكرر الأشكال بحجوم مختلفة وفي التوافق حين تتلاءم الأشكال والألوان والأجزاء دون أن تتماثل وفي التوازن حين يتقابل شيئان دون أن يتساويا وفي الحركة المتسقة أو الإيقاع حين تتكرر الخطوط متساوية في طولها أو متدرجة ويفصل بينها ما يخالفها[١].

وترى أن الضرب على وتيرة واحدة مستهجن لأنه متعب ممل، وتقول: "ولذا نجد عبارات القول تتنوع بين طويلة وقصيرة خبرية وإنشائية، والألفاظ بين جزلة ورقيقة، والفقرات بين موجزة ومطولة، كما تتنوع الألوان والخطوط والحركات والأصوات والحروف وفواتح الجمل"[٢].

وتخلص إلى الإشارة بأن مبدأ التقوية وجه من وجوه التنويع وهو "إبراز أحد الأجزاء أكثر من الأجزاء الأخرى شرط اتفاقه أو تلاؤمه مع المجموع"[٣].. ويبدو هذا الوجه " في القصائد عندما يحلق الشاعر في بعض الأجزاء ويؤاتيه الإلهام فيأتي بالشعر الصافي"[٤].

وأما الناقدة بشرى موسى صالح فقد اختطت في دراستها الموسومة بـ"الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث" أسلوباً تحليلياً تقويمياً قام على البحث والاستقصاء الواسع والاستنتاج الخصب، فدرست الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث من حيث مفهومها ومصادرها والعوامل المؤثرة في تشكيلها، وعناصرها ووسائل تشكيلها، وأنماطها وأساليب بنائها وأخيراً الصورة بوصفها مكونا للرؤية الشعرية الحديثة. وفي حديثها عن المصطلح كمفهوم كشفت عن المعاناة التي لقيتها الصورة الشعرية والاضطراب في التحديد الدقيق لمفهومها

---

[١] انظر المصدر السابق: ص٢٨.

[٢] المصدر نفسه: ص ٢٨.

[٣] المصدر نفسه: ص ٢٨.

[٤] المصدر نفسه: ص٢٨.

فبات المصطلح غير مستقر وصار غموض مفهوم الصورة الشعرية شائعاً بين قسم كبير من الدارسين[١].

وترى الناقدة أن أية محاولة لإيجاد تحديد نهائي مستقر للصورة غير منطقية، إن لم تكن ضرباً من محال، لارتباط الصورة بالإبداع الشعري ذاته، وفشل المساعي التي تحاول تقنينه أو تحديده، دوماً[٢].

وتعزو الناقدة هذه الصعوبة إلى " خضوع هذا المصطلح لطبيعة متغيرة تنتمي إلى الفردية والذاتية وحدود الطاقة الإبداعية المعبر عنها بالموهبة، فالصورة حين تكون الأداة – الجوهر: هي المرآة التي ينعكس فيها الخط الفردي – الخاص بما فيه من نسبية حتمية تفرضها طبيعة الذات الشعرية المتميّزة من جانب.. وعلى ما تحثُه في نفس متلقيها من وجوه للاستجابة وأبعاد دلالية وإيحائية[٣].

وهنا يتداخل عاملان – على حد قول الناقدة – أحدهما: "الخصائص الذاتية الإبداعية للصورة وتفاوتها بين الشعراء، والآخر اختلاف النقاد في التعبير عن استجاباتهم للصورة الفنية، وصياغة هذه الاستجابة بتجديد أو حكم، فالنقاد مختلفون، قدرة وثقافة وميلاً وتجاوباً ومناهج خاصة، وإدراك الصورة يعتمد على الإحساس المرن المدرَّب القادر على التأويل وكشف الأبعاد العميقة غير المباشرة فيها"[٤].

وتدعو الناقدة إلى إبعاد شغف التحديد الجامع المانع عن تفكيرنا فليست الصورة مجالاً له. وكل ما قيل فيها من تحديدات رصدت مفهومها كشفت النقاب

---

[١] انظر بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٤م، ص١٩.

[٢] المصدر نفسه: ص١٩.

[٣] المصدر نفسه: ص ١٩.

[٤] المصدر نفسه: ص١٩.

عن نظرة الناقد إليها وطبيعة هذه النظرة وما تعكسه من قضايا ترتبط بقدرته ووعيه[1].

وتؤكد أن إدراك البعد المباشر لها أو تحديده أمر يسير فهي وفق هذا المفهوم، التركيبة اللغوية المحققّة من امتزاج الشكل بالمضمون في سياق بياني خاص أو حقيقي موحٍ كاشف ومعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية[2].

وترى أن البعد أو الأبعاد العميقة الأخرى لها التي لا يحسمها البعد المباشر ولا يتصل إليها هي التي تتأبى تحديداً يضعها في نهج إبداعي، مشترك أو عام تتفق فيه مع غيرها، وهنا كما تقول الناقدة – تكمن الصعوبة ، ونلمس بوضوح قصور التحديدات التي لا تمس من الصورة، الفنية إلاّ بعدها الواضح المكشوف[3].

وفي موقع آخر من دراستها تحدد الناقدة ثلاث مسائل حاولت الدراسات النقدية العربية الوقوف عندها، وهي: مصادر الإبداع الشعري والعوامل المؤثرة فيه ثم النظريات المفسّرة له. وهذه المسائل هي الإطار العام لسؤال الناقدة من أين يمتاح الشاعر صوره، وهذا السؤال هو محور الحديث عن مصادر الصورة الشعرية والعوامل المؤثرة في تشكيلها.

وتؤكد "أن دراسة مصادر الصورة الشعرية وتحديد العوامل المؤثرة في تشكيلها ضرب من دراسة المصادر والعوامل المؤثرة في الإبداع الشعري عامة والنظريات المفسرة له"[4]. الأمر الذي "يفصح عن كون الصورة جوهراً في الإبداع الشعري"[5].

---

[1] المصدر السابق: ص١٩.

[2] المصدر نفسه: ص ٢٠.

[3] المصدر نفسه: ص ٢٠.

[4] المصدر نفسه: ص٥١.

[5] المصدر نفسه: ص٥١.

وترى أن ما تتفرع إليه أسس الإبداع ومصادره، وأبرزها الخيـال والواقـع بنوعيه: الحسي والذهني، من عناصر، نتاج لما تؤول إليه العلاقـة بيـن الـذات والموضوع.. فتحديد التجربة ومضمونها، وبيان موادها الواقعية يعنيـان دراسـة الصورة الشعرية (موضوعاً)، والإلمام بموقف الشاعر من ظواهر الحيـاة ومـا ينعكس في صورة من انفعالات شعورية ولا شعورية يفضيان إلى دراسة الصورة الشعرية (ذاتاً)[١].

وتنتقل الناقدة بعد ذلك إلى الحديث عن عناصر الصورة ووسـائل تشـكيلها فترى أن عناصر الصورة ووسائل تشكيلها ارتبطت من الوجهة النقديـة بمفـهوم التحليل الفني للشعر وخضعت لكنهه "وما يقدّمه من قيمة في الكشف عـن ماهيـة الإبداع الشعري وطبيعته"[٢] التي تمنحها "دراسة الوسائل أو العناصر المستخدمة في الصياغة الشعرية"[٣].

وتحدد المؤلفة مجموعة من الأسس أو الضوابط التي لا يمكن لتحليل الصورة الشعرية أن يستقيم بغيرها، وهي[٤]:

- أن للصورة المبدعة كينونة ذاتية مستقلة عن عناصرها، ويعني هذا أن قيمـة التحليل تنبع من ارتباط الجزء بالكل وتأثير الكل في الجزء.
- أن عناصر الصورة تتجانس وتتقاطع وتمتزج داخل نسيجها الفني على نحـو يلغي أو يعطل من فاعلية تجريد أي عنصر من عناصرها ومنحة قيمة ذاتيـة مستقلة في الوصول بالصورة إلى تخوم الصياغة المبدعة.
- والأساس الآخر اختلاف النظرة النقدية إلى عناصر الصـورة طبقـاً لتغـير النظرة إلى الصياغة الشعرية من عصر إلى آخر وتفاوت مقاييس النقاد فـي

---

[١] المصدر السابق: ص٥١.
[٢] المصدر نفسه: ص ٧٣.
[٣] المصدر نفسه: ص٧٣.
[٤] المصدر نفسه: ص ٧٣.

تقويمها فضلاً عن تباين سمات العناصر ذاتها تبعاً لتعدد أنماط الصور وتفاوت الشعراء في أساليب تشكيلهم لها والمزاج بين عناصرها.

وتشير إلى أن التحليل الفني لبناء صورة ما والكشف عن عناصرها لا يعني التوصل إلى خصائص بنائية ثابتة للصورة، لما تقتضيه من الشاعر أن يمدها بطبيعة متجددة، وصلات مبتكرة بين عناصرها تسعى إلى فك النسيج التركيبي المألوف وخلق الطبيعة اللغوية الحسيّة المتميزة[١].

وترى أنه لا بد للنقد من تفكيك العمل الفني لتمييز عناصره لما له " من أهمية في الكشف عن قيمة العمل الفني وطبيعته والإفصاح عن تذوقه على نحو موضوعي إذا ما كان التحليل قائماً على فهم وحدة العمل الفني وتركيبه العضوي الحي المتكامل، وإدراك التأثير المتبادل بين عناصره وإسقاط فكرة التجريد لعنصر ما أو النظر إليه مستقلا"[٢].

وتؤكد الناقدة أن التحليل ينبغي ألاّ يكون عملية تهديمية تفكّك البناء الفني إلى عناصر متفرقة وإنما.. الهدف منه إعادة البناء وملامسة الأعماق الفنية، فالنظرة التحليلية نظرة مزدوجة تحلل الصورة الفنية إلى عناصرها، ومن ثم تنظر إلى الصورة بمعزل عن سائر عناصرها.. والسبيل المؤدي إلى التحليل الفني للصورة الشعرية يتم بدراسة البناء الفني للصورة المفردة وعلاقتها بغيرها من الصور أولاً والبناء الكلي للقصيدة أو صورتها الكلية ثانياً[٣].

وهي في دراستها لأنماط الصورة وأساليب بنائها تذهب إلى أن من أسباب كثرة التقسيمات والتعريفات في دراسة أنماط الصورة طبيعة المراوغة العصية

---

[١] المصدر السابق: ص٧٣.

[٢] المصدر نفسه: ص ٧٤.

[٣] المصدر نفسه: ص٧٤.

على التحديد، فهي- على حد قول الناقدة "تشكيل جمالي متفرد يصعب تعيين ماهيته أو مهمته أو عناصره أو أنماطه في تقسيمات وأبواب"[١].

ويبدو لها أن الصعوبة تؤدي إلى إعادة النظر في هذه التقسيمات باستمرار لقصورها في ضبط ما لا ينضبط، ولعنايتها بأجزاء وعناصر معينة وإهمال غيرها، والانصراف وراء مجالات ثانوية من حيث ارتباطها بالأدب[٢].

وتضيف إلى ذلك اختلاف أذواق النقاد في الإحساس بالقيمة الفنية لهذا التشكيل وتعذّر توصيل إحساساتهم المتباينة بلغة موضوعية بحت يرتضيها الباحث والناقد والمتلقي[٣].

وتذهب بشرى صالح في حديثها عن الصورة في الرؤية الشعرية الحديثة – إلى أن الصورة لم تنل حقها الطبيعي، فيما مضى، حين أُثقلتها آراء وتصورات لا تمنحها إلاّ سمة تزيينيّة زخرفيّة أو شارحة تعليليّة.. وأنه ان لها أن تمتلك ما تستحقه مما افتقدته في خضم التعبير عن أمور جانبية أو غير جوهرية، فتنال القيمة البنائية الممتزجة بصميم العمل الفني متخلية عن الاستطالات والزوائد التي تقدح في حيوية الشعر وتماسكه[٤].

ويبدو للناقدة أن الصورة "قد توحدت بالشعر في القصيدة الحديثة فأصبح الشعر هو الصورة أو الصورة هي الشعر"[٥] وتدعو النقد "أن يواكبها في طبيعتها الجديدة هذه وأن يتخلى عن التجزئة في دراسة النص الشعري.. وألاّ يعزلها عن الموقف الفكري والرؤية الشعرية للقصيدة"[٦].. فالقصيدة الحديثة "تحمل الفكرة

---

[١] المصدر السابق: ص١٠٥.
[٢] المصدر نفسه: ص١٠٥.
[٣] المصدر نفسه: ص١٠٥.
[٤] المصدر نفسه: ص ١٤٥.
[٥] المصدر نفسه: ص ١٤٥.
[٦] المصدر نفسه: ص ١٤٥.

وتصورها، أي أن لها قيمتين: تعبيرية موضوعية من حيث التجربة والموقف وشكلية من حيث الفن لا يمكن فصلها مطلقاً"[١].

وترى أن طبيعة البناء في الشعر الحر تمنح الصورة كينونة ذاتية فلا تصبح عملاً ذهنياً مجرداً من محتواه المعنوي والفكري. وأنها من ناحية أخرى تلتئم بالسياق في وحدة عضوية متكاملة لا ينظر إليها إلاّ كلاً متجانساً[٢]. ومن دون هذه النظرة – على حد تعبير الناقدة – تفقد قدرتها على الإضاءة الذهنية، وإن احتفظت بسماتها الفنية، ولذا بدا الشاعر في القصيدة الحديثة مشدوداً إلى الشعر بالصورة .. أو ما عاد يشكل صوره تشكيلا تراكمياً يفتقر إلى الحاجة النفسية بمستوياتها المختلفة وبلا علاقة أو مقاربة ذهنية، وساعده على هذا جنس النظم المتحرر من سياق الشطرين والعدد الثابت للتفعيلات، والقافية الموحدة[٣] حسبما تذهب الناقدة.

ومن بين الدراسات التي عنت بالتّطور الشعري في الأدب الحديث دراسة الدكتورة ثريا ملحس "القيم الروحية في الشعر العربي" حيث كشفت الناقدة عن العوامل التي أدت إلى تطور القصيدة الحديثة مقارنة بالقصيدة القديمة، ففي حين كانت القصيدة القديمة عامة تعالج مواضيع مختلفة، ولا ترتفع عن نطاق المرئيات، تعنى بالصور المادية والموسيقى اللفظية والمحسنات اللغوية"[٤] "أصبحت القصيدة الحديثة تدور حول موضوع واحد لا يخلو من الفكر والشعور، ولا يخلو من التجريد والارتفاع عن حدود المادة"[٥].

---

[١] المصدر السابق: ص١٤٥.

[٢] المصدر نفسه: ص ١٤٥.

[٣] المصدر نفسه: ص ١٤٥-١٤٦.

[٤] انظر ثريا عبدالفتاح ملحس، القيم الروحية في الشعر العربي، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، بيروت، ص٣٦٣.

[٥] المصدر نفسه:ص ٣٦٣.

والشاعر العربي هو منشيء هذا التطور الروحي الذي أصاب القصيدة الحديثة فهو " لا يرضى سوى التأمل العميق في كل ما يقول فيعنى بالفكر والشعور معا، وينظر إلى الحياة نظرة سامية، عمادها السعي والكفاح يؤمن بالفضائل ويحسها في كل ذرة منه، ويؤمن بالعقل ويمجده في جميع أعماله، ويؤمن بالروح وخلودها"[١].

ولذا انصب اهتمام الناقدة على الشاعر والأديب أكثر من اهتمامها بالشعر نفسه ورأت القيم الروحية في الشعر الحديث لا تقوى إلا بتضافر مجموعة من العوامل وهي الثقافة والحرية والنقد والتواضع، وتفصّل الناقدة الحديث في هذه العوامل فترى ضمن حديثها عن الثقافة أنه ينبغي على الأديب في العصر الحديث أن يفهم الأدب القديم والثقافة العربية، وأن يتصل بالثقافة الغربية الحديثة، فسعة الاطلاع والإلمام بآداب الأمم على الإطلاق، تساعده على طرق أبواب جديدة ومعالجة مواضيع عميقة يشترك فيها العقل والشعور معاً، وبالتالي يقوى الإنتاج الأدبي، ويبلغ درجة الأدب العالمي[٢].

وتدعو الأديب العربي الحديث أن يلتفت إلى الثقافة العميقة، ويأخذها جاداً متصوفاً في سبيلها .. يساعده على ذلك حكومة فاضلة، لا تدفن مواهب أبنائها، ولا تسخّر خلقهم وإبداعهم للمادة الطاغية خوفاً من العوز والفقر، بل تساعدهم على نشر إنتاجهم الفني، وتكفل لهم حياة راضية، وتشجع فيهم الاختصاص الأدبي والانقطاع إليه[٣].

وتذهب الناقدة إلى أن "الضمير الحي" هو أهم ميزات الشاعر حتى يستطيع أن يكون وعاء حياً للثقافة الحقيقية الحية.. وثقافته الصحيحة تجعل منه أديباً ممتازاً

---

[١] المصدر السابق: ص٣٦٣.

[٢] انظر المصدر نفسه: ص٣٦٥-٣٦٦.

[٣] المصدر نفسه: ص٣٦٦.

خالداً، عبقرياً، يجدد نظرته باستمرار، فهو ابن عصره، وابن الزمن الـــذي يحيـــا فيه"[١].

والثقافة الحقيقية في نظر الناقدة – وطنها العالم، ورسولها الحريـــة والثقافـــة العميقة ضرورة لحفظ الأدب العربي وخلوده، فالشعر الخـــالد هـــو أدب الفكـــر والشعور معاً، لا أدب المناسبات والتزلف[٢]، وتقترح الناقدة أن النهضـــة الأدبيـــة الحقيقية تبدأ من[٣] الاطلاع على الأدب العربي القديم، والثقافـــة العربيـــة القديمـــة عامة، ليس للتقليد ولا للتسخيف، بل لفهم الحركات الأدبية ومراجعتها على أضواء جديدة لتقريبها إلى أذهان أبنائها وتقييمها، وتلافي الأخطاء التي وقع فيـــها الأدب العربي القديم. ومن تغذية الإحساس بالجمال، والذوق بالفنون وانفتاح النفوس على الثقافة العالمية ولا سيما الغربية منها، وما فيها من علوم وآداب وفنـــون وفلســـفة ليس للتقليد ، ولكن لتجديد الفكر، وتلافي النقص فيه وجعله فـــي مصـــاف الآداب العالمية الخالدة.

وأما في حديثها عن الحرية فترى الناقدة أنها حرية الفكر والقـــول والعمـــل، وهي الحرية المنتجة التي تحرر نفس صاحبها من تقاليد الماضي، هدفـــها دائمـــاً التجديد والتنويع لا التقليد والجمود.. والأدب العميق هو وليد الحرية[٤].

وترى أنه ينبغي على الأديب المثقف أن يحرر نفسه من الخوف أولاً ثم ينبـــذ التقاليد البالية، ويحطم الأصنام الموروثة، ويرتفع بنفسه إلى دنيا لا حدود فيـــها ولا سدود، مجتازاً كل عقبة في رحلته الشاقة هذه[٥].

---

[١] المصدر السابق: ص ٣٦٦.
[٢] المصدر نفسه: ص ٣٦٧.
[٣] المصدر نفسه: ص٣٦٧.
[٤] المصدر نفسه: ص٣٦٨.
[٥] المصدر نفسه: ص ٣٦٨.

وتؤكد أنه إذا توافرت الحرية للأديب تقدمت شخصيته وانفتح عقله، وتجدد فكره وازدهر إنتاجه، وترعرع أدبه خالداً[١].

وتدعو الأدباء أن يتحرروا من "مركّب الدولة والجمهورية، تكتنفهم الحرية من كل صوب وتسهل لهم الطريق للخلق الجيد والإبداع الجميل.. والأديب الحقيقي – حسبما ترى الناقدة – هو الذي يضيق بالحياة الحاضرة ويسعى دائماً إلى تحسينها"[٢].

وفي حديثها عن النقد فإنها ترى أن النقد الصحيح العميق هو النقد الذي يُحيي الأدب ويقويه، وينسقه وينظمه، فيخلصه من التشويش والاضطراب والقلق[٣] وهو رسول الأدب الذي يعبّد له الطريق فيمشي فيه باطمئنان وسلامة، وهو الذي يفهم الأدب ويحفظه ويخلده[٤].

والناقد الجيد – في نظرها– يجب أن يتحلى بما يتحلى به الأديب له ما للأديب من ثقافة عميقة، وحرية مطلقة، وله ما للأديب من ذوق مرهف، وخيال خصب، وعقل ناضج، وعليه ما على الأديب من رسالة خالدة فالأديب هو فكر زمنه وقلبه، والناقد هو ترجمان الأديب.. يعيشان جنباً إلى جنب في الأمة المتمدنة، فإن فقد الأديب الناقد فقد قوته وصوته[٥].

والنقد الحقيقي – حسبما ترى– هو النقد المثقف الحر النزيه،المتجرد من كل غاية، وغايته واحدة هي دراسة الأدب دراسة عميقة مخلصة تدل على فهم وإدراك. بعيدة عن الحقد والتقليد والتزمت. وقيمة النقد تكمن في المحافظة على أدبنا العربي، مستوحياً مقاييسه من الأدب نفسه لا يحاول أن يطبق عليه آراء

---

[١] المصدر السابق: ص ٣٦٨.

[٢] المصدر نفسه: ص٣٦٩.

[٣] المصدر نفسه: ص٣٧٣.

[٤] المصدر نفسه: ص٣٧٣.

[٥] المصدر نفسه: ص٣٧٣.

الأوروبيين، بل يغوص في أعماق اللغة، وما تحمله من مواقف وتجارب إنسانية، فينبّه إلى قيم لم يلتفت إليها الأدباء من قبل[١].

وأما عن دعوتها للتواضع فهي تذهب إلى القول إن ما ينقص الأدب عامة الألفة التي تشع من التواضع المحبب.. الذي يقترب فيه القلب من القلب والفكر من الفكر[٢].

تقول: " لعلّ هذا الإحساس الدافيء هو الذي يقوّي الأدب ويجعله خالداً لما فيه من التعبير السمح الذي يتسرّب إلى قلب أي إنسان دون أن ينفر منه، مهما تكن تجاربه"[٣].

هذه هي العوامل التي تنقذ الأدب من التصحر الروحي والضعف الثقيل وتنشد له البقاء والخلود " للوصول به إلى ذروات المجد التي لا تقوم إلاّ على دعائم الإيمان بالعقل والحرية والإنسانية"[٤].

أما الناقدة اعتدال عثمان فقد تناولت في جزء من دراستها الموسومة بـ"النص" نحو قراءة إبداعية لأرض محمود درويش جانبين فيما يخص النقد الأدبي، الجانب الأول هو الناقد، أما الجانب الآخر فهو تعدد القراءات. وبينت أن الناقد هو من يتخذ من العمل الفني مادة أولية لبحثه يقوم بتحليلها وردها إلى منابعها الأولى تمهيداً لاستخراج القيم التي يحتكم إليها الفن، يتحرك في بحثه داخل إطار علاقات مبدع النص بالعالم، ويدخل طرفاً فاعلاً في تشكيل علاقات النص

---

[١] المصدر السابق، ص ٣٧٤.

[٢] المصدر نفسه: ٣٧٥.

[٣] المصدر نفسه: ٣٧٥.

[٤] المصدر نفسه: ٣٧٦.

خلال عملية تفكيكه وإعادة تركيبه، وذلك لطرحها طرحاً جديداً في نص نقدي يضيف عمقاً جديداً للنص الأول[١].

وفي حديثها عن تعدد القراءات النقدية. ترى الناقدة أنها تختلف في العمق والإضافة، ويتوقف هذا الاختلاف على الناقد بعملية التلقي، والموقع الذي يتخذه إزاء النص الذي يتناوله بالنقد، وتحدد الناقدة نوعين للقراءة النقدية هما: "الاستنساخية" التي تحرص على أن يكون التلقي بأكبر قدر من الأمانة، وتكتفي بالوقوف على حدود التلقي المباشر والخضوع للنص[٢].

و"الاستنطاقية" التي تسهم في إنتاج وجهة النظر التي يحملها الخطاب، وتذهب الناقدة إلى أن هذا النوع من القراءة يتطلب شحذاً لإرادة القارئ، ولقدرته على البناء، ليمارس أفعال الاختيار في عملية تحليل الأفكار وتركيبها، وبهذا تتقدم أفكار وتتراجع أخرى، وتبرز جوانب وتختفي أخرى حتى يتم بناء جديد لأفكار العمل الفني، ولطريقة التعبير عن هذه الأفكار[٣].

وبعد فإن الإسهامات التي قدمتها الناقدات المعاصرات جاءت لتؤكد صلة المرأة بالنقد الأدبي، حيث برزت العديد من النساء في هذا المجال، ومنهن من كن رائدات لقضايا نقدية بعينها، من أمثال خالدة سعيد وسلمى الجيوسي واعتدال عثمان، ومنهن من حاولن تغذية النقد الأدبي بالعديد من الآراء والنصائح وصولاً إلى وضع إطار جديد لنقد حديث من أمثال روز غريب وبشرى موسى صالح ونعمات أحمد فؤاد وثريا ملحس.

وكان لجهود هؤلاء الناقدات دور في يقظة الحس النقدي النسائي، وجعله يتصل في عالم النقد الأدبي العام.

---

[١] انظر فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، إكتوبر ١٩٨٤، دراسة بعنوان "النص، نحو قراءة إبداعية لأرض محمود درويش" اعتدال عثمان، ص١٩١-١٩٢.

[٢] المصدر نفسه: ص١٩٢.

[٣] المصدر نفسه: ص١٩٢.

الفصل الثاني

الدراسات الإبداعية المتخصصة

أ- في نقد القصيدة العمودية

ب- في نقد القصيدة الحرّة

ج- في نقد القصيدة النثرية

يلقي هذا الفصل الضوء على الجهود الإبداعية للناقدة نازك الملائكة وما قدمته في نقد القصيدة العمودية والقصيدة الحرة والقصيدة النثرية من حيث الموضوع واللغة والعروض، إذ تُعد الناقدة من طليعة النساء اللواتي خضن جوهر النقد الأدبي وأبرزن قيمة الكتابة النقدية النسائية وبخاصة في نقد القصيدة الحرة.

في نقد القصيدة العامودية:

لعل أول ما يلفت انتباه الدارس لنقد نازك الملائكة حول القصيدة العمودية التسمية التي أطلقتها على المصطلح الشائع الشعر العمودي. فقد وجدت نازك هذا المصطلح قاصراً إذ أنه يشمل الشعر الحر الذي ما زال يجري على الأوزان القديمة، فهو من ناحية الوزن عمودي.[1]

وبهذا فقد وضعت مصطلحها الرديف لهذه التسمية الشائعة (الشعر العمودي) والذي عُرف بـ " شعر الشطرين " وكان هدف الناقدة بهذه التسمية تمييز هذا الأسلوب عن أسلوب الشطر الواحد، سواء أكان الشطر ثابت الطول كالأرجوزة أم كان متغير الطول كالبند* والشعر الحر".[2]

وعرّفت الناقدة هذا الشعر بأنه "شعر ذو شطرين متساويين في عدد تفعيلاتهما قوام الشطر الواحد فيه إما تفعيلتان كما هو الهزج والمضارع، أو ثلاث تفعيلات كما في الكامل والسريع أو أربع تفعيلات كما في المتقارب والبسيط، ولا يشترط فيه أن يكون العروض والضرب متساويين وإنما يباح في أحدهما ما لا

---

[1] انظر إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط٢، دار الشروق للنشر والتوزيع – عمان- الأردن، ١٩٩٢.ص٢٧.

* البند حسبما تعرفه نازك الملائكة هو شعر حر تتنوع أطوال أشطره، ويرتكز إلى دائرة (المجتلب) مستعملاً منها الرمل والهزج معاً.

[2] عبدالرضا علي، نازك الملائكة الناقدة، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥م.ص١٠٠.

يباح في الآخر وتورد الناقدة مثالاً توضيحياً من شعر عمر بن أبي ربيعة. من الرّمل وهو:

كنت كالملاّح في لجّته كسرت مجدافه الريح فتاها

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وترى الناقدة بأن على الشاعر أن يحافظ على نمط الأشطر عبر القصيدة كلّها فتتبع صدور الأبيات قانونها الذي هو حذف السبب الخفيف من (فاعلاتن) وبذلك تصبح فاعلن، كما تتبع الأعجاز قانونها في تناسق لا يخرج عليه الشاعر إلاّ في البيت المصرّع (الذي يجري الشاعر على صدره قانون العجز ويجتمع بضربه).

وتورد الناقدة من الغلط بيت الشاعر علي محمود طه من بحر (الرّمل)

يا لها: كيف استقرّت ثم فرّت

لحظة مرّت ولكن ما وعاها

وتنقد نازك هذا البيت عروضياً بأنه خرج شطره الأول على عروض (الرمل) المباح في غير ما (تصريع).

وتقول الناقدة في نهاية تعريفها إنما يباح عدم تساوي العروض والضروب لأن هذا شعر ذو شطرين، وذلك هو النمط العربي في كل شعر يجري على هذا الأسلوب[١]. ولعل من أبرز الموضوعات التي ركزت عليها نازك في دراستها للقصيدة العمودية:

- **الموضوع:**

يعد الموضوع في نظر الناقدة أتفه عناصر القصيدة، لأنه قاصر عن أن يصنع قصيدة، مهما تناول من شؤون الحياة.[٢]

---

[١] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ، ط٧، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٣.ص(٧٤-٧٥).

[٢] المصدر نفسه: ص٢٣٤.

وترى الناقدة أن الشعراء يخلطون بين موضوع القصيدة وشكلها خلطاً تاماً، فإذا كتبوا قصيدة في الرثاء لم يجهدوا في خلق إطار فني يصوغون فيه الموضوع، وإنما اكتفوا بإدراج المعاني الجزئية غير متدرجة حتى ليمكن تقديم بيت على بيت أو مقطع على مقطع دون أن يمسّ المعنى العام.[1]

وقد كانت الموضوعات التي ينظم فيها الشعراء العرب معدودة محدودة لا تخرج عن إطار الأبواب العامة: المديح والهجاء والغزل والفخر والحماسة والوصف والإخوانيات والتصوف وكان الشعراء عندما يكتبون في هذه الأبواب الواسعة لا يتفاوتون فيما بينهم إلاّ في الأساليب الشعرية وتفصيلات المعاني، من هنا جاءت المقولة المشهورة "المعاني مبذولة على قارعة الطريق وإنما المهم صياغتها وإبرازها[2]". وكانت النظرة السابقة سبباً في تقسيم دواوين الشعراء بحسب الموضوعات، فهذا باب للحماسة وآخر للغزل وثالث للمديح ..إلخ، وكأن هذه الأبواب العريضة موضوعات تدخل تحتها التفاصيل كلُّها ولهذا فإن الشعراء أنفسهم لم يعنوا بوضع عناوين لقصائدهم، وإنما كتبوا قال يهجو، قال يتغزل.[3]

وترى الناقدة أن هذا كلّه مضى وانصرم في عصرنا، فأصبح للقصيدة موضوع خاص بها غير الباب العام الذي يمكن أن تصنف إليه، وتبع هذا التطور زيادة في الموضوعات، وبرزت الفروق بين الشعراء على نحو لم يتح للشعراء القدماء[4]. ومن الشعراء "اليوم من يؤثرون الموضوعات ذات الطابع الإنساني، ومنهم من ينذرون موهبتهم الشعرية للتغني بالقومية العربية وآمالها وأمجادها، ومنهم من يملك ميلاً فلسفياً بحيث تجتذبه الموضوعات الذهنية، وآخرون لا يهتزون ألاّ لنشوة عاطفة يحسونها. وقد يكتب الشاعر في أكثر من اتجاه واحد،

---

[1] نازك الملائكة، سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،١٩٩٣م.ص٢١٣.

[2] انظر نازك الملائكة، الصومعة والشرفة الحمراء، دار العلم للملايين، بيروت.ص٤٩.

[3] انظر المصدر نفسه: ص٤٩.

[4] المصدر نفسه: ص٥٠.

وإنما الشرط هو الإجاده في الاتجاهات التي يتناولها جميعاً. فإذا أحسن في أحد الاتجاهات وضعف في سواها أحصيناه شاعر اتجاه واحد"[1].

وتذهب الناقدة إلى أن من أبرز الأمثلة على الظاهرة السابقة الشاعر نزار قباني، فهو يبدع في قصائد العاطفة والحب، حتى إذا تناول موضوعاً وطنياً أو اجتماعياً جاء شعره بارداً لا حياة فيه ولا أصالة ومن نماذج قصائده العاطفية التي كانت قيد دراسة الناقدة " امرأة من دخان " يقول فيها:

كيف فكرت في الزيارة؟ قولي	بعد أن أطفأت هوانا السنينُ
اجمعي شعرك الغزير يخيف الـ	ليل هذا المحررُ المجنون
لا تدقي بابي وظلي بعمري	مستحيلا ما عانقته الظنون
أنت أحلى ممنوعة الطيف خجلى	يتمنى مرورك الياسمين
لا أريد الوضوح كوني وشاحاً	من دخان وموعداً لايحين
ولتعيش تخيلاً في جبيني	ولتكوني خرافة لا تكون
اتركيني أبنيك شعراً وصدراً	أنت لولاي ياضعيفة طين
ودعي لي تلوين عينيك إني	نتمنى ألوان وهمي العيون

* * *

لا تجيئي لموعدي واتركيني	في ضلال يبكي على اليقين
واحرقيني إذا أردت فإني	لا أطيق الجمال حين يلين
أنا ما دقت في عروقي همساً	فإذا كنت واقعاً لا أكون

إن في هذه القصيدة – حسب وجهة نظر الناقدة – فكرة أصيلة هي حب الشاعر للمبهم والمتعالي والمستحيل، وتفضيله الخيال على الحقيقة، وفيها حرص جميل على كرامة الحبيبة ونصاعة سيرتها، وقد امتلكت هذه القصيدة إلى جانب

---

[1] المصدر السابق: ص٥٠.

فكرتها مسحة تعبيرية عالية بما فيها من الصور الغزيرة التي هـــي دعامـــة كـــل شعر[١].

فالقصيدة هنا ناجحة لأن قدرة نزار قباني تكمن في نسج القصائد العاطفيـــة، فاذا تناول الشاعر موضوعاً وطنياً أو اجتماعياً جاء شعره بارداً لا حياة فيـــه ولا أصالة.

وتعقد الناقدة مقارنة بين القصيدة السابقة " امرأة من دخان " التي نسجت فـــي موضوع عاطفي وقصيدة عنوانها "قصة راشيل شوارزنبرغ" قيلت في موضـــوع اجتماعي ونسجت على منوال الشعر الحر لنزار قباني أيضاً يقول:

أكتب باختصار
قصة إرهابية مجنّده
يدعونها راشيل
قضت سنين الحرب في زنزانة منفرده
شيدها الألمان في براغ
كان أبوها قذراً من أقذر اليهود
يزوِّر النقود
وهي تدير منزلاً للفحش في براغ
يقصده الجنود
وآلت الحرب إلى ختام
وأعلن السلام
ووقع الكبار
أربعة يلقبون نفسهم كبار
صك وجود الأمم المتحده

---

[١] المصدر السابق: ص٥١.

ونمضي نقرأ على هذا النسق لكي نصل إلى قوله

ولا تزال الأمم المتحده
ولم يزل ميثاقها الخطير
يبحث في حرية الشعوب
وحق تقرير المصير
والمثل المجرده

وترى نازك أن هذه القصيدة كلام نثري الروح وإن احتوى على مسحة من الوزن، وتظهر النثرية على القصيدة ظهوراً واضحاً في جانب اللغة لأنها خلو من النغم والصور والجو وكل ما يجعل الشعر شعراً، وتضيف الناقدة في موضع آخر أنّ" القصيدة تخلو من أي عنصر من عناصر الشعر غير الوزن الضعيف، والوزن وحده لا يخلق الشعر وإنما الشعر اجتماع الوزن المضبوط بالتعبير العالي والنغم والصور والجو وقوة الموضوع وكمال الهيكل وكل ذلك مفقود في هذه " المنظومة" التي طلع بها نزار[1].

ونلحظ هنا ان شكل القصيدة لا يعد ذا أهمية كبيرة لدى الناقدة حتى يصل بها إلى مستوى الإبداع والتميز، وإنما المهم اجتماع الوزن المضبوط بالتعبير العالي والنغم والصور والجو وقوة الموضوع وكمال الهيكل، وتفضيل الناقدة لقصيدة " امرأة من دخان" والتي كتبت في موضوع عاطفي على قصيدة "قصة راشيل شوارزنبرغ" التي كتبت في موضوع إجتماعي وجاءت على منوال الشعر الحر، دليل على أن شكل القصيدة لم يعد ذا قيمة في نظر الناقدة ويرى عبد الرضا علي أن حكم نازك على نزار قباني بأن مزاجه يمنحه الحماسة لموضوعات الحب وحدها لعله يصح على مرحلته الشعرية الأولى قبل نكسة حزيران، لأن شعره في

[1] المصدر السابق: ص٥٥.

مرحلة ما بعد النكسة ولا سيما أعماله السياسية تعدُّ مثالاً للشعر المعبر عن هموم الإنسان العربي في تطلعه نحو تجاوز أزمته نفسياً، وتكوين ذاته شخصياً، وبناء وحدته قومياً[1].

وفي دراسة أخرى حول الملامح العامة في شعر إيليا أبو ماضي تذهب الناقدة إلى أن الموضوع كان في نظر القدماء يكفي لتوحيد القصيدة وجعلها قصيدة دون أن يفطنوا إلى أن عليهم – باعتبارهم شعراء – أن ينظروا إلى الموضوع نظرتهم إلى مادة خام ينبغي أن تصاغ في كيان فني[2]. وإنما هو أشبه بطينة في يد نحات يستطيع أن يصنع منها ما يشاء.[3] والقصيدة ليست كامنة في الموضوع، إذ يمكن ان نصوغ من أي موضوع عدداً لا نهائياً من القصائد، وهذا يقرر أن الموضوع شيء غير القصيدة ولا دخل له في تكوينها[4].

وتوصلت الناقدة من خلال دراستها لشعر إيليا أبي ماضي إلى أن ذهنية الاتجاه أو الميل إلى التفكير عبر القصائد من أبرز الخصائص التي تميز شعره فالقصيدة عنده فكرة قبل كل شيء والعاطفة بازائها ثانوية تماماً حتى أنه يفتقد شعر الحب في مجموعة (الجداول) افتقاداً شبه تام وخير مثال على غلبة الفكرة على شعره، القصيدة المشهورة "الطلاسم"[5].

وفي تشخيص الناقدة للملامح الرئيسية لذهن أبي ماضي الشعري وجدت أن خاصيتين تغلبان على ذهنه، وهاتان الخاصيتان هما القطعية والمثالية والقطعية تلمح في مواضع كثيرة من شعر أبي ماضي ذكرت منها الناقدة القصيدة ذات العنوان التقليدي "يانفس" فهو –كما ترى الناقدة– يأبى أن يشارك الناس كؤوسهم

---

[1] نازك الملائكة الناقدة، ص١٤١.

[2] سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، ص ٢١٣.

[3] قضايا الشعر المعاصر، ص٢٣٤.

[4] المصدر نفسه: ص٢٣٤.

[5] انظر سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، ص٢١٦.

وشرابهم لأنه يحكم حكماً قطعياً نهائياً بأن (موج السنين سيغمر الأقداح والحاسي) ومثل ذلك أيضاً موكب البطل الذي يهتف له الناس كلهم، فالشاعر يحكم بكلمة واحدة ان "هذا قاتل الناس"[١] وتعجب الناقدة من قدرة الشاعر على رؤية الأشياء من زاوية واحدة دونما قلق أو وسواس. وتقول: فليس أيسر علينا نحن المتوسطين والطبيعيين من الناس من أن نقتنع بوجهات نظر متضاربة فلا ندري إلى أين نتجه وماذا نقرر.[٢]

فأبو ماضٍ قطعي في التفكير صارم في الحكم شخص راسخ قوي لا يلين حتى ليضع كل شيء تحت سطوة أفكاره الصارمة. إنه إنسان يواجه الموضوع مرة واحدة ويقطع فيه برأي ثم لا يعود لديه شك على الإطلاق.[٣] أمّا المثالية فإيليا أبو ماضي حسبما ترى الناقدة نموذج نادر المثيل لإنسان يستطيع الإيمان بجهة واحدة من جهات الحقيقة يرفض كل ما عداها.[٤]

وفي دراسة الناقدة لعلي محمود طه الموسومة "الصومعة والشرفة الحمراء" تقرر أنه أحد القليلين الذين ينظمون في أغلب موضوعات الشعر دون أن يفقد غزارة منابعه أو حرارة إبداعه .. إن له شعراً عاطفياً عالي المستوى، وله شعر وطني وقوي كأحسن ما يكون.. وإلى جانب هذا ترك الشاعر شعراً فكرياً خصباً يزخر بالحرف الروحية والذهنية كما ترك ذخيرة من الشعر الغنائي الذي عرف به أكثر ما عرف.[٥]

ومما سبق يمكن القول إن الشعراء في نظر الناقدة ينقسمون الى قسمين:

---

[١] انظر المصدر السابق: ص٢١٦.

[٢] المصدر نفسه: ص٢١٦.

[٣] المصدر نفسه: ص٢١٧.

[٤] المصدر نفسه: ص٢١٧.

[٥] الصومعة والشرفة الحمراء، ص٥٠.

الأول: شعراء يبدعون ويتفوقون في موضوع واحد أو موضوعين على نحو ما نجد عند نزار قباني فهو يبدع كل الإبداع في قصائد العاطفة والحب وإيليا أبو ماضي الذي تبرز عنده ذهنية الاتجاه والميل الى التفكير عبر القصائد.

والثاني: شعراء يبدعون ويتفوقون في أغلب الموضوعات وخير من يمثل هذا الاتجاه على محمود طه، فهو ينسج الشعر العاطفي والوطني والقومي والفكري والغنائي..إلخ.

ويمكن أن تنسحب هذه الآراء التي أوردتها الناقدة حول الموضوع على نقدها لقصيدة الشعر الحر وآثرنا البدء بالموضوع لأنه يشكل نقطة انطلاق من الخارج إلى الداخل. ومن الكل إلى الجزء. أما القصيدة النثرية فالناقدة لا تؤمن بها جملة.

- الوزن والقافية.

- الوزن

اهتمت نازك الملائكة بعلم العروض اهتماماً كبيراً. علماً بأن هذا العلم من الصعوبة بمكان حيث لا يجرؤ أحد أن يقترب منه ويخوض بحوره.[1] وكان لا بد من أن يعرف الشاعر والناقد أصول العروض ليستطيع تحاشي الأخطاء ويعرف كيف ينبّه إليها .. فالعروض يعطي الناقد القدرة على صياغة التنبيهات في صورة علمية موضوعية ويمنح الشاعر القدرة على تحاشي الأخطاء العروضية.[2]

وقد بحثت الناقدة في السبب الذي جعل الشعراء والنقاد يستصعبون موضوع العروض ويجهلونه فوجدته في التغييرات التي تطرأ على التفعيلات والبحور، وتبدلها من حال إلى حال ورأت أن الخليل هو من خلق التغييرات في دوائره حين نظر في علم العروض ووضع أصوله وأراد أن يصوغ نظرية جديدة يصنف فيها بحور الشعر في مجموعات متباينة، كل مجموعة لها خواصها ويمكن اشتقاقها من

---

[1] انظر سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، ص١٦٧.

[2] المصدر نفسه: ص١٦٧.

بحرِ أساسٍ في المجموعة وقد سمّى هذه المجموعات بالدوائر وجعلها خمس دوائر في العروض العربي هي:

دائرة المختلف ودائرة المؤتلف ودائرة المجتلب ودائرة المشتبه ودائرة المتفق.[١]

وخلصت الناقدة بعد دراسة مستفيضة لدوائر الخليل إلى أن خياله حمله بعيداً في هذه المسألة وأتعب طالبي العروض في سبيل بناء نظرية خيالية ترتبط وفقها البحور في دوائر فسحت مجالاً لقيام أوزان لم يستعملها الشعراء العرب قبل الخليل ولم يسمعوا بها.

وانتهت دراستها لموضوع الوزن بالحث على استعمال البحور على أساس الوزن العربي الموجود القائم الذي استعمله شعراؤنا في كل عصورهم دون الافتراض أن لكل بحر مألوف أصلاً غير مألوف وتعدُّ الناقدة هذا مما لا نفع له وإنما هو شيء يقترب من التعجيز للشعراء والنقاد وطلاب العروض.[٢]

ولاحظت الناقدة أن هناك أخطاء عروضية كثيرة وقع فيها شعراء لا يصدق القارئ أنهم يخطئون. فمثلاً هذا بيت من الطويل لعلي محمود طه لا يستوي وزن شطريه ويجمع بين تشكيلتين للبحر الطويل لم يجمع بينهما العرب[٣] يقول:

وأصغى إليه الضوء في صفو جذلان

وأضفى على الوادي شعاع حنـــان

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلــــن

فعولن مفاعيلن فعولُ فعولــــن

ومثل ذلك لمحمود حسن إسماعيل من الخفيف:

[١] انظر المصدر السابق: ص١٦٨.

[٢] المصدر نفسه: ص١٧٣.

[٣] قضايا الشعر المعاصر، ص١٧٢.

طعنة من معاذَ أخرسَ فوها

فاك بعد ما كنت تنهى وتأمر

وشطره الثاني مكسور كسراً لا يجبر لأنه خارج على الوزن.[١]

ومما أخذت الناقدة على علي محمود طه التجوز في الوزن في مسرحيته الشعرية (أغنية الرياح الأربع) في قوله له "يتغنى"

حبيت يا بنت جبال القمر يا من تطلين على المنحدر

فيضحك البر ويبكي المطر ويتغنى بالحياة الشجر

فقد استعمل الشاعر زحافاً مستكرها استحالت فيه التفعيلة " مستفعلن" إلى " مفعلن" بحذف حرفين.[٢]

ومن ذلك أيضاً قوله:

ياربتي رددِي هذا النداء الجميل

اليوم أم في غد أرى ضفاف النيل

فوزن العجز الأول "مستفعلن فاعلان" بينما كان وزن العجز الثاني "مفاعلن مفعول" وهما لا يجتمعان.[٣]

ومما أخذت الناقدة على علي محمود طه الانتقال من وزن إلى وزن دون أي سبب فني يدعو إلى ذلك ويلاحظ ذلك في المشهد الآتي من مسرحية "أغنية الرياح الأربع".

ماتوكا – تحية الإخوان في بُكَر الصيف

من سيدي الرُّبان لسيدي الضيف

باتوزيس – والسيد ازمردا هل قا م من النوم الآنا؟

---

[١] المصدر السابق: ١٧٣.

[٢] الصومعة والشرفة الحمراء، ص ٣٣٢.

[٣] المصدر نفسه: ص ٣٣٢-٣٣٣.

ماتوكا – هو عند الشاطيء يستقصي نبأ ويسأل ركبانا[1]

وترى الناقدة أن في هذا الحوار القصير يتغير الوزن ثلاث مرات – كان كلام ماتوكا الأول من هذا الوزن:

مستفعلن مفعول مستفعلن فعلن

وكان جواب باتوزيس من هذا الوزن

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

ثم يأتي لكلام ماتوكا في الرد بوزن جديد:

مستفعلن مفاعلــن مفاعلن مستفعلــن

أن جاء سيدي أمر برفع هاتيك السُترُ

وتقول الناقدة "وهذا شنيع لا يقبل، لأن تغيير الوزن لاينبغي أن يكون معزولاً عن تغيير نبرة الكلام، وأما أن نغير في عبارتين متجاورتين للمتكلم ماتوكا فهو تجوز لا يقبل، وفيه إساءة إلى الانسجام الموسيقي"[2]، إذ يجب أن يكون التغيير مرتبطاً بطبيعة الحوار ونفسيات المتحدثين والعلاقات بينهم وقد تتحكم فيه المجاملات والمقاصد الخفية التي تؤثر في الحوار.[3]

ومن نقد نازك لعلي محمود طه أن جمع بحرين من بحور الشعر في قصيدة واحدة ففي ديوانه " الشوق العائد" قصيدة عنوانها "هي وهو: صفحات من حب" قد وردت فيها مقطوعة عنوانها "منها" وقع فيها المزج بين البحر السريع والبحر المتقارب ومطلع القصيدة من "السريع":

---

[1] أشارت الناقدة في الحاشية أن في هذا البيت خروج واضح على وزن البيت السابق لـه، لأن عجز البيت الأول مؤلف من تكرار (فعلن) ثلاث مرات، بينما كان عجز البيت الثاني يحتوي عليها وهي مكررة أربع مرات وهو خطأ وليس تساهلاً من الشاعر بدليل أسلوب الوزن في المسرحية/الصومعة والشرفة الحمراء ص٣٣٣.

[2] الصومعة والشرفة الحمراء، ص٣٣٣-٣٣٤.

[3] سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، ص١٨٢.

وحيدة ويحي بلا راحة　　　ما بين موج طاغيات قواه

وعلى هذا الوزن يجري المقطعان الأول والثاني من القصيدة أما المقطع الثالث فهو يتحول دونما مناسبة أو ضرورة إلى البحر " المتقارب":

نمت زهرة في غصون الخريف　　　كحلم من الماء والخضرة

وبين الوزنين تفاوت ظاهر: فالسريع وزن وتديّ متقطع فيه رعونة وخفة بينما المتقارب بطيء ذو جلال وشاعرية ورقة وكأنه يتسلسل من أعماق حلم رائق فالبحران لا يلتقيان ولا يشبه أحدهما الآخر والروح التي تسيطر على أحدهما تكاد تتعارض مع الروح التي تسيطر على الآخر[١] ومثل ذلك فعل جبران خليل جبران فقد مزج بين وزنين في قصيدة المواكب هما البحر البسيط ومجزوء الرمل وهما بحران غير متجانسين وإنما كان جبران محمولاً بأنغام فلسفته الغنائية الرائعة فلم يلاحظ عمق الانحدار من البسيط الى الرّمل.[٢] وفي مثل هذا المزج وقع إيليا أبو ماضي حيث يقول:

أطار عني النوم صوت في الدجى　　　كأنه دمدمةُ الشلاّل

يصرخ والريحُ تردد الصدى　　　في أذن الفضاء والتلال

يا ليل قف هنيهةً قبالي

ترى البرايا وأُرى الليالي

أنا الشادي أنا الباكي　　　أنا العاري أنا الكاسي

أنا الخمرة والدنّ　　　أنا الساقي، أنا الحاسي

فقد جمع أبو ماضٍ بحر الرجز وبحر الهزج، وهما متنافران بحيث مزّق تجاورهما، في كل مقطع، وحدة القصيدة الموسيقية.[٣]

---

[١] الصومعة والشرفة الحمراء: نازك الملائكة، ١٩٠-١٩١.

[٢] انظر المصدر نفسه: ص٢٧ -٢٨.

[٣] المصدر نفسه: ص ٢٨.

ومن أخطاء الوزن عند علي محمود طه ما جاء في عروض البيت:

لمَ أُقبلت في الظلام إليّ   ولماذا طرقت بابي ليلا

فقد جاء الشاعر في هذا البيت بـ "فاعلات" دونما إشباع في خاتمة الشطر الأول، مع أن الصحيح حسبما تقول الناقدة هو "فاعلاتن" لأن البيت من البحر الخفيف.[١]

ومن الغلط العروضي قوله من "الرّمل".

يالها كيف استقرت ثم فرت   لحظة مرّت ولكن ماوعاها

وفي هذا البيت كان عروض الرمل "فاعلاتن" في غير ما تصريع وهو خطأ ظاهر لأن الصحيح أن تصير "فاعلن" وعلى ذلك جرى الشعر العربي كله.[٢]

ومن أخطاء الوزن أيضاً ما ورد في مسرحية شوقي الشعرية "مصرع كليوبترا"، ففي المنظر الأول من الفصل الأول تقول كليوبترا من مجزوء الرجز:

فهل لديك الآنا   ما يجلب السلوانا؟

من الأماني المسليّة   والصحف الملهيّه

مفاعلن مستفعلن   مفتعلن فاعلن

تقول نازك فالشطران هنا يجب أن يكونا متساويين على مجزوء الرجز ما عدا الشطر الأخير الذي أخطأ فيه شوقي فجعل وزنه " مستفعلن فاعلن" وهو من السريع لا من الرجز.[٣]

ومن الأخطاء الخطيرة التي وردت في مسرحية شوقي ما ورد على لسان هيلانه من الرجز:

حابي نعم تلك نظرته   وهذه مشيته وخطرته

---

[١] المصدر السابق: ص٢١٢.

[٢] المصدر نفسه: ص٢١٣.

[٣] سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، ص١٨٤.

يا ليت شعري ما تكون سلته

فوزن الشطرين الثاني والثالث – على أصـــل التفعيـــلات دونمـــا مراعـــاة للتغييرات– هو " مستفعلن مستفعلن مستفعلن" وقد شذ الشطر الأول فكـــان وزنـــه "مستفعلن مستفعلن فعل" وهو خطأ لايباح في المشـــطور حيـــث الأشـــطر كلـــها متساوية.[١]

وبعد حسبنا القول إن هذه الشواهد تثبت وتؤكد قدرة الناقدة نازك الملائكة فهي صاحبة عين بصيرة في مواطن الشعر وتمتلك أذنا مرهفة جعلتها غير راضية عما وقع فيه الشعراء من أخطاء الوزن وقد جاءت أحكام الناقدة معللة ومبنيـــة علـــى الموضوعية ودلت على قدرتها التحليلية المميزة فهي ترى أن اســـتخدام الشـــاعر للزحاف المستكره والتجوز في الوزن وانكسار الوزن وعدم تســـاوي التفعيـــلات والمزج بين البحور من أخطاء الوزن التي يقع فيها الشعراء.

[١] المصدر السابق: ص١٨٤.

- القافية.

رأت الناقدة أن القافية هي الحجر الذي تلقمه الطريقة القديمة في كل بيت وأن اللغة العربية اللغة الوحيدة التي اتخذت القافية الموحدة سنة في قصائدها، وأن القافية الموحدة كانت من الأسباب التي حالت دون وجود الملحمة في الأدب العربي، مع أنها وجدت في آداب الأمم المتجاورة، كالفرس واليونان[1] وعددت الناقدة الخسائر الفادحة التي أنزلتها القافية الموحدة بالشعر العربي ومن هذه الخسائر[2]:

١. أن القافية الموحدة تضفي على القصيدة لونا رتيباً يمل السامع فضلاً عما يثير في نفسه من شعور بتكلف الشاعر وتصيده للقافية.
٢. القافية الموحدة خنقت أحاسيس كثيرة ووأدت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها.
٣. القافية الموحدة عائق أمام انفعالات الشاعر في لحظات الإبداع فما يكاد الشاعر يمسك بالقلم ويكتب بضعة أبيات حتى يبدأ محصوله من القوافي يتقلص، فيروح يوزع ذهنه بين التعبير عن انفعاله، والتفكير في القافية، وسرعان ما تغيض الحالة الشعرية وتهمد فورتها، ويمضي الشاعر يصف الكلمات، ويرص القوافي دونما حس.

لقد جاءت هذه التنظيرات في القافية وغيرها في مقدمة ديوان (شظايا ورماد) حين هيمنت فكرة الشعر الحر على عقل وعاطفة الناقدة، فحاولت تقويض عمود الشعر العربي لتبني على أنقاضه كيان الحركة الشعرية الجديدة التي أطلقت عليها الشعر الحر إلاّ أن الناقدة تراجعت عن كثير من آرائها في الشعر العربي شكلا ومضموناً بأسلوب يشي بالفلسفة فرأت مرة أخرى أن شعر الشطرين يحتاج إلى

---

[1] انظر نازك الملائكة، مقدمة ديوان شظايا ورماد، ط٢، دار العودة – بيروت. ١٩٨١م، ص١٥-١٦.
[2] المصدر نفسه: ص١٦.

القافية بنوعيها الموحدة والمتغيرة ولذلك لم تنجح محاولات الشعراء في جعله مرسلاً والدليل على هذا أن الشعراء المعاصرين ما زالوا حتى هذه اللحظة يختمون شعر الشطرين بقافية.[1]

فبعدما دعت الناقدة الى نبذ القافية الموحدة والتحرر منها تعود لتراها والقافية المتغيرة ضرورة لا بد منها في الشعر العمودي مع شيء من التحفظ لئلا تقع الناقدة في تناقض مع نفسها بعدما دعت إلى نبذ القافية الموحدة وتأكد لها بأنه ليس بالإمكان نسج ملحمة شعرية على منوال الشعر الحر. وأنّ القافية لا تقف عائقاً أمام موج الإبداع الشعري لدى الشاعر عندما تعتريه الحالة الشعرية التي تصبح النفس الإنسانية خلالها منجذبة بأردية الموسيقى بحيث تعين الشاعر وتلهمه خلال تيهه في غابة الألفاظ،[2] فيصبح مشحون الذهن بالموسيقى غائصاً في أعماق اللاوعي بحيث تندفع اللغة في عقله غير الواعي فترتفع إلى سطحه عشرات الكلمات المطموسة الأصداء مما رقد قروناً في الذهن الجماعي للأمة وبعثته السورة المائجة المتلاطمة للحالة الشعرية.[3] وأن الشعر العربي أتى على كل المعاني التي أحاطت بالشعراء. لكن الناقدة نظرت إلى معاني الشعر العربي بعين القرن العشرين وأن موسيقى الشعر العربي ارتبطت بالأذن العربية فطربت لها وأصبح من العسير الإحاطة بالتشكيلات الموسيقية التي عهدتها الأذن العربية. وأرى أن دعوة الناقدة إلى التنويع في القوافي بحجة التخفيف على الشاعر أعباء القافية الموحدة فيها شيء من المغالاة خاصة وأن الناقدة تؤمن بما سمته " التناغم الصوتي" الذي هو إحساس الشاعر بالحروف إحساساً خاصاً بحيث تأتي في شعره متناسقة متجاوبة ومثلت الناقدة على ذلك بقول علي محمود طه:

---

[1] سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى ص٤٤.

[2] المصدر نفسه: ص٩.

[3] المصدر نفسه:ص١٠.

أنا الذي قدّست أحزانَـــــه   الشاعر الشاكي شقاء البشر

تقول الناقدة إنه يرد في الشطر الثاني من البيت أربع كلمـــات يغلـــب عليـــها جميعاً حرف "الشين" ويحس القارىء المرهف أن لهذا الحرف تأثيراً خفيـــاً لأنـــه يمنح البيت موسيقى كئيبة كأنها شكوى إنسانية رتيبة.[1]

وما دامت الناقدة تؤمن بأن للحرف تأثيراً خفياً يمنح البيت معنى معينـــاً فـــإن دعوة الناقدة تبيح للشاعر الانتقال على مستوى القصيدة من حرف إلـــى حـــرف لتنويع القافية، فإذا كان حرف الشين منح البيت تأثيراً خفياً فكيف بقافية ترد علـــى حرف واحد ألا تمنح القصيدة برمتها مثل هذا التأثير الخفي، وألا يـــترتب علـــى تغيير القافية خلل في التناغم الصوتي وبُعدُ الانسجام الموسيقي للقصيـــدة وأخـــيراً التأثير على المعنى.

ومما يؤكد ما ذهبنا إليه قول الناقدة " وفي عصرنا جنح الشعر العربي إلـــى التخلص من القافية بوصفها أسراً للشاعر .. ومن أوائل الذين نظموا قصائد مرسلة من شعر الشطرين الشاعر جميل صدقي الزهاوي الذي اختار مـــن شـــعره هـــذا قصيدة جعل عنوانها " الشعر المرسل "وجاء فيها[2]:

أسائلي عن غاية الخالق اسكتي | فمالي على هذا السؤال جـــواب
إذا حيي الإنسان صادف منكراً | وإن مات لاقى منكراً ونكـــيرا
إذا قلت حقاً خفت لوم مخاطبي | وإن لم أقل حقاً أخاف ضميري
أرى الناس إلاّ من توفر عقلـــه | من الناس أعداءً لكل جديـــــد

هذه القصيدة حسبما تقول الناقدة تلفت النظر بخاصيّة غريبة، فما كاد الشـــاعر يخرج على التقفية آتيا بشعر غير مقفّى حتى جاءنا بأبيات شعر غير مترابطـــــة،

---

[1] الصومعة والشرفة الحمراء، ص ١٤٨.

[2] سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، ص٤١.

وإنما يقف كل منها معزولاً مفروزاً بحيث كان كل بيت فيها وحدة قائمة بذاتها فلا علاقة له بالبيت المجاور له[1].

ومن أخطاء القافية ما ورد في مطولة "الله والشاعر" لعلي محمود طه، يقول:

لمن إذن تبدع تلك العقول؟ | أفي الرّدى تدرك ما فاتها؟
أم في غد تثوي بتلك الطول | ويستحق الدهر يواقيتها

فإن (مافات) لا تصلح قافية مع (يواقيت) لأن الأولى مردفة بالألف والثانية بالياء وهما حرفان لا يجتمعان في الردف .. وتعلل الناقدة أن خطأ الشاعر يرجع إلى علمه بجواز اجتماع الواو والياء في الردف مثل (مقيت وبيوت) ومن ثم توهم أن اجتماع الياء والألف جائز أيضاً.[2]

ومن أخطائه في القافية قوله:

فروّع الشاعر ممـــا رآه | وهام في الأرض على وجهه
أين ترى يا أرض يلقي عصاه | وأي واد ضل في تيهـــه؟

وقد وقع الشاعر بما يسمى بسناد الردف، فإن القافية (وجهه) غـير مردوفة بحرف مدّ بينما ردفت كلمة تيهه بالياء وهو غير مقبول، والعروضيون يعتبرونه عيباً مخلاً.[3]

ومن ذلك ما ورد في المسرحية الشعرية أغنية الرياح الأربع " لعلي محمد طه " يقول:

إنا نرى الفاتنا | ينسى فتاة الجنوب
أما يرى أُختنا | تكاد شوقا تــذوب

---

[1] سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى: ص٤١.

[2] الصومعة والشرفة الحمراء، ص٣٠٧.

[3] المصدر نفسه: ص٣٠٨.

(فالفاتنا) قافية مؤسسة بينما (أختنا) مجردة من الردف والتأسيس فضلاً عن اختلاف حركة التاء في الكلمتين.[١]

ومن أخطاء القافية ما جاء في مسرحية شوقي الشعرية "مصرع كليوبترا" يقول

ماذا تقول السيّده؟ واحدة بواحده

فجمع في القافية " السيدة" و "واحدة" وبينهما فرق فإن السيدة قافية مجردة من الردف والتأسيس، وهي لا تجتمع إلاّ مع أمثالها مثل "مجهدة" مرعدة، مسعدة، جيّدة وأما واحدة فهي قافية "مؤسسة" وهي التي تحتوي على ألف التأسيس وبينها وبين حرف الرويّ حرف دخيل هو هنا "الحاء" وإنما تجتمع القافية (واحدة) مع مماثلاتها مثل "باردة، راعدة، ساهدة، عائدة" ولا يجوز الجمع بين قافية مجردة وقافية مؤسسة.[٢]

وأشارت الناقدة إلى هذا الخطأ لدى شوقي لتنبيه الشعراء المعاصرين وترجو أن يفطن له عشرات الشعراء الذين لا يميزون بين القافية المؤسسة والقافية المجردة من الردف والتأسيس فيجمعون بينهما مما يسيء إلى جمال قصائدهم وروعة الأداء فيها.[٣]

- اللغة

تحولت نازك الملائكة عن تطبيق عبارة برناردشو: " اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية " وعدلت عن موقفها في مقدمة ديوان شظايا ورماد" من اللغة عندما رأت أن الشاعر بإحساسه المرهف قد يصنع للغة مالا يصنعه ألف نحوي ولغوي

---

[١] الصومعة والشرفة الحمراء، ص٣٣٢.

[٢] سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، ص١٨٧.

[٣] انظر المصدر نفسه: ص١٨٧.

مجتمعين وبسمعه اللغوي الدقيق يمد للألفاظ معاني جديدة لم تكن لها، وقد يخرق قاعدة مدفوعاً" بحسه الفني، فلا يسيء إلى اللغة، وإنما يشدها للأمام.[١]

ومما دفع الناقدة الى تغيير موقفها السابق ما شاع بين أدباء الوطن العربي من أن الغلط في قواعد النحو واللغة مباح كل الإباحة في الشعر كما يزعمون[٢] وتقول الناقدة إن هذا المبدأ انعكس على النقد المعاصر كله، فأصبح الناقد العربي يقرأ قصيدة مشحونة بالأخطاء النحوية واللغوية فلا يشير إلى ذلك بحرف.. وترى أن الغلط يضير الشاعر ويضير الفكر ويضير الجمال. وإنما يصدر هؤلاء النقاد، في دعوتهم إلى التسامح مع الخطأ عن تجزيئية فكرية تفصل بين الصواب والجمال فصلا غير مشروع، لأنهما متلازمان لا ينفصل أحدهما عن الآخر[٣].

وأشارت الناقدة في معرض ردها على من ذهبوا إلى أن قواعد النحو واللغة أنما هي قيد في عنق الشاعر بات يسد عليه ويضايقه ويستنفد تفكيره ويعطل إبداعه إلى أن قواعد النحو في معناها، صديقة الشاعر وحاميته، تعطيه الأمان وتحرس معانية بما تزيله من ضباب والتباس، وتبدو القواعد للناقدة أشبه بطرق معبدة في غابة كثيفة موحشة يضل فيها السائرون.[٤]

ورأت نازك أن ازدراء الناقد للجانب اللغوي من النقد ليس إلا صورة من ازدراء الشاعر نفسه للغة وقواعدها.. وينطوي هذا الموقف من النقاد على تشجيع واضح للجيل كله على الاستهانة باللغة العربية والاستخفاف بقواعدها الرصينة.[٥]

---

[١] انظر مقدمة ديوان "شظايا ورماد"، ص٧.

[٢] انظر سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، ص١٢.

[٣] المصدر نفسه:ص ١٣.

[٤] انظر المصدر نفسه: ص١٢.

[٥] قضايا الشعر المعاصر، ص٣٢٦.

وترفض الناقدة بقوة وصرامة أن يبيح الشاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو واللغة لمجرد قافية تضايقه أو أن تفعيلة تضغط عليه، "وأنه لسخف عظيم أن يمنح الشاعر نفسه أية حرية لغوية في غير الإطار اللغوي لعصره".[١]

ونرى أن الطريق الذي يوصلنا إلى سبر أغوار اللغة العربية لا بد أن يبدأ بإجلال اللغة إلى درجة تشبه الخشوع.. فاللغة كيان حي تكمن فيه العواطف وخفايا النفس وألوان الأشياء وعبير الحلم وطعم الوجود وكلما غيّرنا تركيب ألفاظ اللغة منحناها آفاقاً جديدة، وأضفينا عليها من أسرار أرواحنا ونبض قلوبنا.[٢]

ومن ملامح منطلقات الناقدة اللغوية ملاحظتها أن بعض الشعراء ينادون باستعمال أية كلمة عامية في الشعر الفصيح دونما مبالاة، وردّت على أصحاب هذا الاتجاه بأن استعمال العاميّ في الشعر الفصيح منفر للنفس العربية لأنه ينقلنا إلى آفاق متخلفة تذكر بعهود الظلام والعذاب التي نشأت في ظلها اللهجات العامية لتكون اللغة المعبرة عن الكبت والإهانة التي كان يلقاها العربي من مضطهديه من الحكام والولاة المتجبرين.

وأن العامية لغة ساذجة تعكس العواطف البدائية وضحالة الفكر، وتدل على ضيق الأفق في الحياة العقلية والنفسية لمن يتكلم اللغة، خاصة وأن اللهجة العامية تقتصر على كلمة واحدة للتعبير عن المعنى.

وأن العامية قد أسقطت كل ما كان مترابطاً في اللغة العربية والترابط هو العبقرية المذهلة التي اتصفت بها العربية وتميزت بين اللغات.[٣]

ومن الإشكالات اللغوية التي كانت مثار اهتمام الناقدة استعمال طائفة من الشعراء للكلمات القاموسية في شعرهم، فما يكاد الشاعر ينظم قصيدته حتى يأتي

---

[١] انظر قضايا الشعر المعاصر، ص٣٣٢.

[٢] سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، ص١٧.

[٣] المصدر نفسه: ص١٨ – ٢٠.

بحاشية يشرح فيها معاني الألفاظ وهذا يقتل الشعر ويقطع سبيل الصور وانبثاق الموسيقى ويطيح بنشوة الانفعال بالقصيدة فيرتطم القارىء باللفظة القاموسية وكأنها صخرة باردة تقف في وجهه.[١]

وقد طبقت نازك آراءها النقدية في قواعد اللغة على شعر علي محمود طه ورأت أن الشاعر قد وقع في أخطاء نحوية ولغوية وإملائية غير قليلة، وردّت ذلك إلى نقص في ثقافة الشاعر اللغوية والنحوية سببه يكمن فيما فاته من الدراسة العلمية المنتظمة للغة والأدب، فهو لم ينل حتى تعليماً ثانوياً كاملاً[٢] فمن أخطائه في النحو أنه استعمل " اسقنيه" في خطاب المؤنث بدلاً من "اسقينيه" بقول:

فاسكبي الخمر وارشفيـــ	ـــه على رنة الوتـــر
وإذا شئت فاسقنيـــــــ	ـــه على نغمة المطر

تقول نازك:والظاهر أن الشاعر اعتبر حذفها-الياء-من علامات بناء فعل الأمر. وقد كرر هذه الغلطة في عدة مواضع من دواوينه ومن ذلك ما ورد في إحدى قصائده والمخاطب مؤنث.[٣]

يقول أنا الحب لا تلفِ بي	إلى النار إني قوي شديد

وفي هذا البيت كما تقول الناقدة حذف الشاعر ياء المخاطبة من الفعل المضارع المجزوم غير منتبه إلى أن علامة الجزم هي حذف لام الفصل لا ياء المخاطبة التي هي ضمير الفاعل فلا يجوز حذفها وقد أقام وزن هذا البيت على هذا الحذف غير المشروع.[٤]

ومن نماذج هذه الغلطة أيضاً ما جاء في هذا البيت:

هاتِ كفيك ولا تضطربي	لا تخالَي ريبة في ناظري

---

[١] انظر سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، ص ٣٠.

[٢] انظر الصومعة والشرفة الحمراء، ص٢١٥.

[٣] المصدر نفسه: ص٢١٥.

[٤] المصدر نفسه: ص٢١٦.

وقد خاطب المؤنث فيه بكلمة "هاتِ" حاذفاً ياء المخاطبة على غير ما وجه يسوّغ ذلك وفي هذا البيت خطأ ثانٍ هو شكل اللام في كلمة "تخالي" فقد فتحها الشاعر والصواب كسرها على القاعدة.[1]

ومن الغلط النحوي استعمال الشاعر "لا زال" لغير الدعاء، والصواب "ما زلت"[2] يقول:

ما عجبت أن ترديه عليّا بل عجبت أنني لا زلت حيّا

وقد يجزم الشاعر الفعل المضارع دون داعٍ إلى جزمه كما في قوله:

أقسمتُ لا يعصِ جبّار هواها أبد الدهر ولو كان إلها

فحق الفعل "لا يعصي" فيه هو الرفع لا الجزم.[3]

ومن أخطائه في النحو نصب "مخضّباً" على أنها حال منصوبة مع أنها ليست إلاّ نعتاً حقه الرفع[4] يقول:

شعراءالشباب خرّ عن الأيـ ـكة شادٍ مخضّباً بجراحه

ومن غلطاته النحوية قوله في ترجمة لقصيدة (البحيرة) للامرتين:

ويك دعنا نمرح بأجمل أيّا مِ ونلقى من بعد خوف أمانك

وفي هذا البيت أضاف الشاعر أفعل التفضيل إلى جمع منكّر، والصحيح أن يضاف إمّا إلى مفرد منكّر "أجمل يوم" أو إلى جمع معرّف مثل "أجمل الأيام" أو "أجمل أيام صبانا" .. ومن عيوب هذا البيت أن فيه فعلاً مرفوعاً هو "نلقى" معطوفاً على فعل مجزوم هو "نمرح".[5]

[1] الصومعة والشرفة الحمراء، ص٢١٦.

[2] المصدر نفسه: ص٢١٦.

[3] المصدر نفسه:ص ٢١٦.

[4] المصدر نفسه:ص ٢١٧.

[5] المصدر نفسه: ص ٢١٧

ومن أخطاء الشاعر النحوية الشنيعة – كما تقول الناقدة– إعراب كلمة أخ في هذا البيت:

من الرجالِ العابثين بينهم | أخُ الأثام والغرام القلّب

فالشاعر أعرب بالحركات بدلاً من الحروف، مع توافر شروط إعرابها بالحروف لأنها من الأسماء الستة. وهي هنا مضافة إلى غير ياء المتكلم، فالصواب أن يقول " أخو الأثام".[1]

ومن أخطاء علي محمود طه في النحو رفعه لاسم لعلّ[2] كما في قوله:

فلعلَّ من لمحات ثغرك بارقُ | ولعله وضح الجبين الناصر

ومن ذلك ما جاء في قوله:

حنانك اللهم لا تغضب | أنت الجميل الصفح جم الحنان

والصواب أن يقول "الجم الحنان" بتعريف الصفة المشبهة لأنها في مرتبة "الجميل" السابقة لها.[3]

أما أخطاؤهُ في اللغة فقد صاغ "المزانة" من الفعل "أزان" مع أن "زان" المجرد متعدٍ والصواب أن يقول "المزينة" على القياس [4]يقول:

يشرق السحر من تماثيل فيها | ومقاصير كالبروج المزانة

ومن أخطائه اللغوية إضافة الشاعر حرفاً دخيلاً على الكلمة مثل قوله "زجاجيها" يريد "زجاجها"[5] يقول

---

[1] الصومعة والشرفة الحمراء، ص٢١٨.

[2] المصدر نفسه:ص ٢١٨.

[3] انظر المصدر نفسه:ص٣٠٩-٣١٠.

[4] المصدر نفسه: ص٢١٨.

[5] المصدر نفسه: ص٢١٨.

فأوماً له أني هنا تحت شرفتي | وراء زجاجيها أخذت مكاني

ومن ذلك أيضاً أن الشاعر صاغ مصدراً لا القياس يقبله ولا السماع مثل قوله "رعيا" في هذا البيت:

رعيا المحب للحبيـــ | ـــب حف بالمخاطر

وهو يريد بها "الرعاية" أو "الرّعْي" من رعى يرعى.[1]

ومن ذلك أن الشاعر حرك كلمة "بعْد" الساكنة العين بضمها خلافاً للمـــألوف والمقبول.[2] يقول:

أراهم بُعُد كأنهـــــــــم | في مرقص يلهون أو في ملعب

أما أخطاؤه في المعنى فقد استعمل الشاعر كلمة "سقسق" بمعنى غرّد في قوله:

إذا ما سقسق العصفو | ر في أعشاشه الغُنّ

وهذا معنى مستقبح يفسد البيت ويسيء إلى القصيدة.[3]

وقد أخطأ في استعمال كلمة "الطهر" في قوله:

ووسّد ثراك الطهر جنبك وانتظم | لذاتك فيه فهو مهد العباقــر

فهو يحمّلها معنى "الطاهر" والواقع أنها مصدر طَهَرَ يطهر.[4]

ومن ذلك قول الشاعر "ناضج الجنى" في قوله:

ثمر ناضج الجنى | كيف لا نقطف الثمر؟

فإن الثمر والجنى واحد تقريباً.[5]

---

[1] الصومعة والشرفة الحمراء، ص٢١٩.

[2] المصدر نفسه: ص٣٣٤-٣٣٥.

[3] المصدر نفسه:ص ٢١٩.

[4] المصدر نفسه:ص ٢١٩.

[5] المصدر نفسه:ص ٢١٩.

أما أخطاؤه في الإملاء فيكتب "قسا" بالألف المقصورة ويتكرر هذا الخطأ رغم كثرة الطبعات التي ظهرت في حياته[١].

ومن ذلك تساهله في استعمال الحروف في غير موضعها كما في قوله:

من لياليّ التي لم يهدأ   الشوق عليها

فكلمة "عليها" هنا نابية، وكان ينبغي أن تكون "إليها" والظاهر أنه اضطر إلى استعمالها لأن "إليها" وردت قافية لبيت تالٍ مهم في المقطوعة فلم يبق إلاّ أن يحشر كلمة "عليها" في مكانها وإن تكن غير مناسبة.[٢]

وقد عدت الناقدة أخطاء علي محمود طه في اللغة والنحو والاملاء قليلة بالمقارنة مع غيره من الشعراء، وجاءت هذه الإشارات كما تقول للتمثيل لا للاستقصاء.[٣] ورأت أن بعض النقاد إنما يتساهلون بالمقاييس اللغوية خشية أن يقال عنهم إنهم نقاد رجعيون لم يتصلوا بالتيارات الحديثة في النقد ولم يسمعوا بعد بأن المضمون أهم من الشكل.[٤]

وأشارت الناقدة أن لا بد للشاعر الذي تتوقف صلته باللغة وقوانينها من أن تكون ملكة اللغة قد أصبحت فطرة في نفسه يغرف منها بلا انتهاء بحيث يبدع الصور والموسيقى ويأتي بأروع الأنغام دون أن يخرج على أسس اللغة وقواعدها.[٥]

وبعد، فقد ناقشت الناقدة في نقدها للقصيدة العمودية التسمية القديمة (الشعر العمودي)، وأطلقت بدلاً عنها مصطلحها الجديد (شعر الشطرين) لتميز هذا الأسلوب عن أسلوب الشطر الواحد.

---

[١] انظر الصومعة والشرفة الحمراء، ص ٢٢٠.

[٢] المصدر نفسه: ص٢٢١.

[٣] انظر المصدر نفسه: ص٢١٨.

[٤] انظر قضايا الشعر المعاصر، ص٣٢٦.

[٥] سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى: ص٩-١٠.

وناقشت فكرة خلط الشعراء القدماء بين موضوع القصيدة وشكلها، ورأت أن هذا مضى وانصرم في عصرنا فأصبح للقصيدة موضوع خاص بها غير الباب العام الذي تصنف إليه، وتبع هذا التطور زيادة في الموضوعات، فمن الشعراء من يؤثرون الطابع الإنساني، ومنهم من يتغنى بالقومية وآمالها وأمجادها ومنهم من يملك ميلاً فلسفياً حيث تجتذبه الموضوعات الذهنية.. الخ.

وبينت أن شكل القصيدة لا يعد ذا أهمية حتى يصل بها إلى مستوى الإبداع والتميز، وإنما المهم اجتماع الوزن المضبوط بالتعبير العالي.

ودعت إلى الاهتمام بعلم العروض لأنه هو الذي يعطي الناقد القدرة على صياغة التنبيهات في صورة علمية موضوعية، وتمنح الشاعر القدرة على تحاشي الأخطاء. ورأت أن في اتباع قواعد اللغة حماية وأمان بما تزيله من ضباب والتباس، ودعت إلى احترام اللغة وإجلالها، وتجنب استخدام العامية، لأنها لغة ساذجة تعكس العواطف البدائية وضحالة الفكر وضيق الأفق.

في نقد القصيدة الحرّة:

أطلقت نازك الملائكة مصطلحها شعر الشطر الواحد على القصيدة الحرّة تمييزاً لها عن القصيدة العمودية ذات الشطرين. وعرّفت الشعر الحر بأنه شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغيّر عدد التفعيلات من شطر إلى شطر وفق قانون عروضي يتحكم فيه.[١]

وقد اختلفت آراء النقاد والدارسين حول بدايات هذا الشكل الشعري الجديد فأوردوا أسماء كثيرة لشعراء اعتقدوا أنهم أصحاب الريادة لهذا الشكل منهم علي أحمد باكثير وفريد محمود أبي حديد ومحمود حسن إسماعيل وعرار شاعر الاردن ولويس عوض وبدر شاكر السياب وغيرهم.[٢]

إلا أن الشعراء السابقين كلهم قد اهتدوا إلى أسلوب الشعر الحر دونما قصد منهم، فلم يهدفوا إلى وضع أساس لحركة شعرية تجديدية، ولم تكن قصائدهم تشي بتأطير لشكل شعري جديد، إذ لا بد أن تكون هناك شروط لكي تعتبر القصيدة أو القصائد هي بداية هذه الحركة،[٣] وأهمها أن يكون ناظم القصيدة واعياً إلى أنه استحدث بقصيدته أسلوباً وزنياً جديداً سيكون مثيراً أشد الإثارة حين يظهر للجمهور، وأن يقدّم الشاعر قصيدته (أو قصائده) مصحوبة بدعوة إلى الشعراء يدعوهم فيها إلى استعمال هذا اللون في جرأة وثقة، شارحاً الأساس العروضي لما يدعو إليه، وأن تُحدث دعوته صدىً بعيداً لدى النقاد والقراء فيضجون فوراً – سواء أكان ذلك ضجيج إعجاب أم استنكار – ويكتبون مقالات كثيرة يناقشون فيها الدعوة، ثم أن يستجيب الشعراء للدعوة ويبدأوا فوراً باستعمال اللون الجديد وتكون الاستجابة على نطاق واسع يشمل العالم العربي كله.

هذه هي الشروط التي حددتها نازك الملائكة لكي تكون أساساً أو منطلقاً لبداية هذه الحركة التجديدية (ظهور الشعر الحر)، حيث رأت الناقدة أن قصائد الشعراء

---

[١] انظر قضايا الشعر المعاصر، ص٧٨.

[٢] انظر المصدر نفسه: ص١٤.

[٣] المصدر نفسه: ص١٦.

المنسوجة على منوال الشعر الحر لم تكون مصحوبة بدعوة تثبت القاعدة العروضية لهذا الشعر الجديد وتنادي الشعراء إلى استعماله فضلاً عن أن معظم الشعراء الذين كتبوا الشعر الحر لم يستمروا في استعماله وإنما تركوه بعد قصيدة أو قصيدتين.[١] ولهذا كله يمكن القول أن نازك الملائكة هي رائدة الشكل الشعري الجديد وحسبنا أن نقول أن نازك هي التي أطّرت هذه الدعوة وفق الشروط الآنفة الذكر.

وجعلت الناقدة البحور التي يصح نظم الشعر الحر فيها ثمانية هي الكامل والهزج والرّمل والرجز والمتدارك والمتقارب والوافر والسريع، وقام حكم الناقدة على اعتبار التفعيلة الواحدة المكررة في الشطر أساساً. أما البحور الأخرى مثل البسيط والمديد والخفيف والمجتث والمنسرح وسواها فلا يصح نظم الشعر الحر فيها لأن تفعيلات هذه البحور حسبما ترى الناقدة غير مكررة في الشطر تكراراً متجاوراً.[٢]

ورأت الناقدة أن الشعراء حاولوا نظم شعر حر من بحور أخرى كالطويل والبسيط والخفيف. ودرست ما صنعوه فوجدت ذلك يقوم على أساس اعتبار الوحدة في القصيدة الحرة تفعيلتين اثنتين بدلاً من واحدة كقولهم من الطويل:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وتقول الناقدة ولا يجوز هنا أن تكرر تفعيلة واحدة مختارة لأننا بذلك نخرج إما إلى المتقارب (فعولن فعولن فعولن) أو إلى الهزج (مفاعيلن مفاعيلن).[٣]

ومن ذلك أن بدر شاكر السياب نظم شعراً حراً من البسيط دون التقيد بضرورة إيراد التفعيلتين معاً وإنما جرت القصيدة الحرة من البسيط كما يلي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

---

[١] انظر قضايا الشعر المعاصر، ص١٦.

[٢] انظر المصدر نفسه: ص١٨.

[٣] المصدر نفسه: ص١٨.

مستفعلن فعلن

مستفعلن فاعلن فعلن (مقطوع)

ويقابل الشطر الثالث قول السياب (أم من حياة نسيناها) في قصيدة (أفياء جيكور).

تقول الناقدة والواقع أن قوله "أم من حياة نسيناها" يبدو شطراً ناقصاً وفيه خروج على ما تتقبله الأذن.[1]

وفي حديث الناقدة عن جمع التشكيلات غير المتجانسة أقرّت أن لا بد للشاعر أن يفهم أن لكل بحر من بحور الشعر تشكيلات مختلفة لا يمكن أن تتجاور في قصيدة واحدة. وإنما ينبغي أن تستقل كل قصيدة بتشكيلة ما وأن تمضي على ذلك لا تحيد عنه إلى آخر شطر فيها.[2]

ومثل هذا ما جاء في قول محمود درويش

لم نعترف بالحب عن كثب

فليغضب الغضب

نمشي إلى طروادة العرب

والبعد يقترب (فعلن)

لا تذكرينا حين نفلت من يديك إلى المنافي الواسعة (مستفعلن)

إنّا تعلمنا اللغات الشائعة.

تقول الناقدة وهنا ينبو السمع عند الانتقال المفاجيء من (فعلن) الى (مستفعلن) عند شاعر شعره مملوء بالموسيقى، فما بالنا لو وقعت من شاعر غير أصيل وأكثر النظامين غير أصيلين، ولذلك نسميهم (نظامين) ونرفض أن نعدّهم شعراء – على حد قول الناقدة – وإنما الشعراء قلة في كل زمان ومكان.[3]

ولطّفت الناقدة توحيد الأضرب في القصيدة الحرة بالاستثناءات التالية:[4]

---

[1] انظر قضايا الشعر المعاصر، ص١٩.

[2] المصدر نفسه: ص٢٢.

[3] انظر المصدر نفسه: ص٢٣.

[4] انظر المصدر نفسه: ص٢٣-٢٥.

أ – يجوز أن تجتمع التفعيلة مع ممدودها في ضرب القصيدة الحرة في ثلاثة مواضع:

(الأول) جواز اجتماع (فعِلْ) و(فعول) وتجاورهما في ضرب القصيدة الواحدة كما في:

ألقى المساء ظلّه هنا

ألقى الصباح ضوءه هناك

فتجاور (هنا) و (هناك) سليم لأن (فعول) ليست إلاّ مد فَعِلْ بإدخال حرف رديف. وكلٌّ تقبله الأذن. وقريب من هذا مجاورة (مفعول) لهذين الضربين كما في:

والليل ينبوع من السَّنا

والصبح ظل جارح الأشواك

فتفعيلة (مفعول) الساكنة اللام لا ترد في ضرب الرجز في عروض الخليل وإنما مكانها (مفعولٌ) بضم اللام وهي (المقطوع) من (مستفعلن).

(الثاني)– جواز اجتماع (فعْلن) المقطوعة من (فاعلن) في المتدارك مع (مفعولْ) الساكنة اللام لأن الأخيرة مساوية في حركاتها وسكناتها للتفعيلة (فعْلان) الساكنة العين واللام وفعلان هذه ليست إلى ممدود (فعلن) الساكنة العين، ومثل ذلك قول نازك:

يا قبّة الصخره

يا صلوات عذبة الأصداء

فاجتمع في الضرب (فعلن) المقطوعة مع (مفعولْ) التي تساوي (فعلان) الممدودة من (فعلن).

(الثالث) – جواز اجتماع تفعيلة الهزج (مفاعيلن) مع التفعيلة الغريبة التي لم ترد في عروض الخليل (مفاعيلان) ويقع هذا التجاور في وزنين هما الهزج ومجزوء الوافر. كما في قول نازك.

قرابيني مكدّسة على المحراب

قراني طواه ضباب

فوزن (طواه ضباب) إنما هو (مفاعلتان) الممدود من تفعيلة الوافر.

ب- تجوّز الناقدة اجتماع كل ما يصح وقوعه في العروض والضرب من البيت الخليلي القديم؛ ذلك أن الشعر العربي يبيح للشاعر في بعض الحالات أن يستعمل في عروض البيت تشكيلة غير تشكيلة الضرب كما في الرمل:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن | فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وكما في المتقارب:

فعولن فعولن فعولن فعلن | فعول فعول فعولن فعولن

وكما في الرجز:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن | مستفعلن مستفعلن مفعولن

وبذلك اجتمعت (فاعلن) مع (فاعلاتن) في الرمل، والتقت (فعل) مع (فعول) في المتقارب وتجاورت (مستفعلن) مع (مفعولن) في الرجز دون أن تنفر الأذن من ذلك.

وتجلى للناقدة التحول عن موقفها من قانون وحدة الضرب الذي فرضته القصيدة وأن يباح اجتماع التفعيلات في ضرب الشعر الحر بعدما كانت حريصة على أن يكون ضرب القصيدة الحرة موحداً كضرب الشطرين دونما زيادة وجاء هذا التحول بعد الضجة التي أثارها النقاد من اتهام لها بالارتداد عما دعت إليه من تجديد فضلاً عن تقييد القصيدة الحرة بسلاسل وحدةالضرب.

*** مزالق الشعر الحر:**

يوهم بعض الشعراء بالأوزان الحرة التي تبدو وكأنها مزايا عظيمة تسهّل على الشاعر مهمة التعبير وتهيىء له جواً موسيقياً جاهزاً يمنحه لقصيدته دونما جهد كبير وسرعان ما يكتشف الشاعر الناضج الذي لا تخدعه المظاهر أن للشعر الحر مزايا مضللة تخلق من إمكانيات الابتذال والرخاوة ما هو خليق بأن يسبب للشاعر قلقاً محقاً على شعره.[١]

---

[١] انظر قضايا الشعر المعاصر ، ص٤٠.

وتناولت نازك الملائكة هذه المزايا الخادعة في الشعر الحر فيما يلي:[١]

(أولاً) الحرية البراقة التي تمنحها الأوزان الحرة للشاعر حيث يلوح للشاعر أنه غير ملزم باتباع طول معين لأشطره وغير ملزم بأن يحافظ على خطة ثابتة في القافية فيشعر بأنه نشوان بالحرية وينسى ما ينبغي ألاّ ينساه من قواعد فينطلق الشاعر من قيود الاتزان ووحدة القصيدة وإحكام هيكلها وربط معانيها فتتحول الحرية إلى فوضى كاملة.

(ثانياً) الموسيقية التي تمتلكها الأوزان الحرة فهي تساهم في تضليل الشاعر عن مهمته إنها سعلاة الشعر الحر الخفية وفي ظلها يكتب الشاعر أحياناً كلاماً غثاً مفككاً دون أن ينتبه، لأن موسيقية الوزن وانسيابه يخدعانه ويخفيان العيوب. ويفوت الشاعر أن هذه الموسيقى ليست موسيقى شعره وإنما هي ظاهرية في الوزن نفسه، وبهذا تنقلب الأوزان الحرة وبالاً على الشاعر بدلاً من أن يستخدمها ويسخرها في رفع مستوى القصيدة وتلوينها.

(ثالثا) التدفق، وهي مزية معقدة تفوق المزيتين السابقتين في التعقيد وينشأ التدفق عن وحدة التفعيلة وتكرارها واختلاف عددها من شطر إلى شطر مما يجعل الوزن متدفقاً تدفقاً مستمراً ومؤثراً على وقفات القصيدة. والوقفات شديدة الأهمية في كل وزن وضرورية حين يفتقدها الشعر الحر، حيث يبذل الشاعر جهداً مضاعفاً لتجنب الانحدار من تفعيلة إلى تفعيلة دونما تنفس . خلافاً لما هو معروف في شعر الشطرين إذ يقف الشاعر عند نهاية الشطر الثاني وقفة صارمة لا مهرب منها، فتنتهي الألفاظ وينتهي المعنى وتقوم حدود البيت واضحة تميزه عن البيت التالي. أما الشعر الحر الذي تكون وحدته التفعيلة فإنه يعتمد تحطيم استقلال الشطر لذلك لا نجد له وقفات ثابتة حتى مع وجود القافية في نهاية كل شطر فيترك للشاعر حرية الوقوف حيث شاء، ومن هنا تنهض مشكلة التدفق وعيوبه التي تكمن – حسبما تقول الناقدة في:

أ- جنوح العبارة في الشعر الحر إلى الطول الفادح ومثل ذلك قول بدر شاكر السياب من قصيدة "حفار القبور":

---

[١] انظر المصدر السابق: ص٤١-٤٦.

وكأن بعض الساحرات
مدّت أصابها العجاف الشاحبات إلى السماء
تومي إلى سرب من الغربان تلويه الرياح
في آخر الأفق المضاء
حتى تعالى ثم فاض على مراقبه الفساح

وهذه الأشطر كلها عبارة واحدة، وليست فيها وقفة من أي نوع.

ومن ذلك أيضاً قول عبد الوهاب البياتي من قصيدة (الظلال الهائمة):

أترى الظلال الهائمات وراءه وعت الغناء
فاسترسلت في شبه حلم واستفاقت للمساء
تروى أحاديث الصبيّات اللواتي كن يصطدن الرجال
بغنائهن وراء أسوار الليال

وتقول الناقدة:

العبارة هنا سؤال وبترها خلال القراءة أعسر لأن نبرة التساؤل التي تبدأ بقوله "أترى الظلال" ينبغي ألاّ تنتهي قبل لفظ "الليال" وهذا الطول في العبارة عيب تساعد عليه طبيعة الشعر الحر، ولا بد للشاعر من الوعي المتصل لكي يتحاشاه.[1]

ب- إن القصائد الحرة تبدو لفرط تدفقها كأنها لا تريد أن تنتهي وليس أصعب من اختتام هذه القصائد. فالوقفات الطبيعية معدومة حتى إذا استعمل الشاعر أشد العبارات جهورية وقطعاً يحس أن القصيدة لم تقف فيستمر الشاعر في تغذيتها وإطالتها رغم انتهائه مما أراد أن يقول ولهذا يلجأ بعض الشعراء إلى اختتام القصيدة بتكرار مطلعها ويبدو ذلك في قصيدة "يا صديقي" لبلند الحيدري حيث يبدأها ويختمها بالمقطع التالي:

يا صديقي
لم لا تحمل ماضيك وتمضي عن طريقي
قد فرغنا وانتهينا
وتذكرنا كثيراً ونسينا

---

[1] قضايا الشعر المعاصر، ص٤٤.

وترى الناقدة أن هذا الاختتام ليس محض صدفة، فالشاعر قد استعمله في قصائد كثيرة منها: (أعماق) و (لن أراها) و (حبّ قديم) و (غداً نعود).[1]

وهناك أسلوب آخر يلجأ اليه الشعراء في اختتام القصائد الحرة وهو استخدام الفعل (ظل) وما اشتق منه حتى أطلقت نازك الملائكة على هذا الأسلوب في الاختتام أسلوب "ويظلّ .. " ومثلت الناقدة على هذا الأسلوب من شعر بدر شاكر السياب في قصيدته "حفار القبور" قوله في آخر قصيدته:

وتظلّ أنوار المدينة وهي تلمع من بعيد
ويظلّ حفار القبور
ينأى عن القبر الجديد
متعثرّ الخطوات يحلم باللقاء وبالخمور

وقوله في خاتمة قصيدة أخرى:

ويلوح ظلّك من بعيد وهو يومىء بالوداع
وأظل وحدي في صراع

ومثل ذلك خاتمة قصيدة لبلند الحيدري:

ويدور منها العقربان
تك . تك
يا للجبان
يا للجبان متى سيومئ بالوداع؟
وأظلّ أزحف في صراع

وترى الناقدة أن الشاعر يلجأ إلى أسلوب "ويظل" الأسلوب التنويمي، لأنه يسلم المعنى إلى استمرارية مريحة وكأن الشاعر يقول للقارئ:

"وقد استمرّ الأمر على هذا .." وبهذا ينتهي دوره، ويصبح للقصيدة أن تنتهي.

وتقول وإنما المسؤول عن هذا كله هو الطبيعة المتدفقة للشعر الحر على أن هذه الطبيعة ينبغي ألا تعفي شاعراً ناضجاً من إنهاء قصيدته إنهاء فنياً مقبولاً.[2]

---

[1] انظر المصدر السابق: ص٤٥.

[2] المصدر نفسه: ص٤٧.

* الأخطاء العروضية:

كما هو الحال في شعر الشطرين الذي لا يخلو من الأخطاء العروضية نجد الشعر الحر فالشعراء الذين ينظمون شعرهم على هذا الشكل يرتكبون أخطاء عروضية مشوّهة وهم لا يشعرون وهذا من الأسباب التي دعت الجمهور إلى النفور من الشعر الحر.[1]

ولاحظت نازك الملائكة بعد دراسة مستفيضة أن هناك أصنافاً للأخطاء العروضية يقع فيها الشعراء فبعضهم يخلط بين التشكيلات وبعضهم يخلطون بين الوحدات المتساوية شكلاً وبعضهم يخطئون في التدوير وآخرون يلعبون بالقافية ويهملونها، فالخلط بين الوحدات المتساوية شكلاً. يأتي من توهم بعض الشعراء بأن الكلمات المتساوية في طولها لغوياً متساوية داخل القصيدة وهذا ليس بالضرورة حسبما تقول الناقدة بسبب تحكم التفعيلات والأنغام، وترى أن فدوى طوقان وقعت في مثل هذا التوهم في قولها:

كانت سراباً في سراب

مستفعلن مستفعلان

كانت بلا لون بلا مذاق

مستفعلن مستفعلن فعول

فتوهمت أن كلمة (مذاق) بصفتها مساوية لكلمة (سراب) في الطول، وعلى هذا فإن ضرب الشطر الأول ليس كلمة (سراب) وإنما قول الشاعرة (باً في سراب) الذي يساوي التفعيلة (مستفعلان)، أما ضرب الشطر الثاني فهو كلمة (مذاق) وحدها لأنها تفعيلة كاملة . وموقع كلمة (مذاق) من التفعيلة (فعول) ليس هو موقع (سراب) من تفعيلتها (مستفعلان) وهذا يجعلهما مختلفتين بحيث لا يصح أن تتجاورا.[2]

وأما عن التدوير فتقرر الناقدة امتناع التدوير في الشعر الحر كل الامتناع وحيث أن العرب لم تدوّر ضرب الشطر أو البيت وإنما يدور العروض فحسب

---

[1] انظر المصدر السابق: ص١٧٢.

[2] انظر المصدر نفسه: ص١٨٢.

فإن الحاجة إلى التدوير تنتفي في الشعر الحر، لأن طول الشطر غير معيّن وباستطاعة الشاعر أن يضع ما يشاء من تفعيلات مستغنياً عن التدوير[١] وعلى هذا الأساس ينبغي للشاعر أن يجمع كل شطرين مدورين معاً، وخالف هذا الأساس الشاعر خليل الخوري في قصيدته "الرؤيا المكبلة" من الكامل. يقول:

أنا في انتظار المعجزة
من أين؟
لا أدري ولكني هنا ألتاث
يوجعني انتظار المعجزة
الصمت في الأغوار يزحف
يأكل الأبعاد يفترس الزمان
أصغي أكاد أحسّ
أحدس ما تحوك[٢] أنامل الصمت العميق

تقول الناقدة إن هذه الأشطر تزخر بالتدوير بهذا التقطيع غير المسوغ والأشطر المدورة الثاني والثالث والخامس والسابع، وينبغي أن تكتب في رأي الناقدة هكذا:

أنا في انتظار المعجزة
من أين؟ لا أدري ولكني هنا ألتاث يوجعني انتظار المعجزة
الصمت في الأغوار يزحف، يأكل الأبعاد يفترس الزمان
أصغي أكاد أحسّ أحدس ما تحوك أنامل الصمت العميق.

وإن سلم الشاعر من التدوير فإنه يقع لو كتب قصيدته على النحو السابق في شيء من عدم الانسجام بين الشطر الأول القصير والأشطر الثلاثة الأخيرة.[٣]

---

[١] انظر المصدر السابق: ١٨٤.

[٢] أشارت نازك إلى أن الصواب "تحوك" ويخطئ في هذا الفعل كثير من الناشئين.

[٣] انظر قضايا الشعر المعاصر، ص١٨٥.

ثم تفصل الناقدة الحديث في القافية، فترى أن الشعر الحر يحتاج إلى القافية احتياجاً خاصاً، لأنه شعر يفقد بعض مزاياه الموسيقية المتوافرة في شعر الشطرين، ذلك أن الطول الثابت للشطر العربي الخليلي يساعد السامع على التقاط النبرة الموسيقية ويعطي القصيدة إيقاعاً شديد الوضوح أما الشعر الحر فإنه ليس ثابت الطول وإنما تتغير أشطره تغيراً متصلاً وهذا التغير يصيّر الإيقاع أقل وضوحاً ويجعل السامع أضعف قدرة على التقاط النغم فيه[1] ولذلك فإن مجيء القافية في آخر كل شطر سواء أكانت موحدة أم منوعة يعطي هذا الشعر الحر شعرية أعلى ويمكّن الجمهور من تذوقه والاستجابة له.[2]

والقافية ركن مهم في موسيقية الشعر الحر لأنها تحدث رنيناً وتثير في النفس أنغاماً وأصداء وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر.[3]

والتخلي عنها – القافية – يفقد القصيدة جمال الوقع وعلو النبرة وبهذا التعبير وُصفت قصيدة "السلام" لصلاح عبد الصبور التي جاءت مرسلة دون قافية:[4]

كنا على ظهر الطريق عصابة من أشقياء
متعذبين كآلهه
بالكتب والأفكار والدخّان والزمن المقيت
طال الكلام مضى المساء لحاجة، طال الكلام
وابتل وجه الليل بالأنداء.
ومشت إلى النفس الملالة والنعاس إلى العيون

وفي معرض حديث الناقدة عن القافية ميزت بين صنفين من القوافي هما:[5]

أ– القوافي المتتالية غير المتداخلة حيث ينوع الشاعر قوافيه على غير نظام محدد ويغير القافية فجأة حين يشاء دون التزام بشكل معين ولا بمقاطع متساوية.

---

[1] انظر المصدر السابق: ص١٩٠-١٩١.

[2] المصدر نفسه: ١٩١.

[3] المصدر نفسه: ١٩٢.

[4] المصدر نفسه: ١٩١.

[5] انظر سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، ص٤٦-٤٨.

ومثلت نازك على هذا الصنف بقول عبد الوهاب البياتي مـــن قصيـدة "الأمـــير السعيد":

وأدرك الصباح شهرزاد
فسكتت وعاد
إليّ نفس الحزن والشعور بالضياع
وأنت في حديقتي تسير
يا سيدي الأمير
منفرداً سعيد
تحلم بالأميرة الصغيرة الحسناء
في قصرها الورديّ في أرجوحة الضياء
وهي تغني أغنيات الهجر واللقاء
يا فارس الضباب
عرّج على قصري في السحاب
إني هنا وحيدة في الباب
من زهر الليمون واللبلاب
ضفرت إكليلاً لك الغداة
أموت يا فارسي الصغير
إن لم تعد إليّ يا فراشة تطير
في حلمي يا حبي الأخير

فالقوافي هنا متتالية على غير تداخل "شهرزاد – عـــاد – تسـير، أمـير – حسناء، ضياء، لقاء – ضباب، سحاب، اباب، لبلاب – صغير، تطير، أخير".

ب- القوافي المنوعة المتداخلة التي تتكرر على غير نسق، وتقرُّ الناقدة أن هذا الصنف من القوافي يكثر في شعرها أول عهدها بالشعر الحر ومثلت علـى ذلـك بقولها من قصيدة "الافعوان":

أين أمشي؟ وأيّ انحناء

يغلق الباب دون عدوّي المريب؟
إنه يتحدّى الرجاء
ويقهقه سخرية من وجومي الرهيب
إنه لا يحسّ البكاء
أين أين أغيب؟
هربي المستمرّ الرتيب
لم يعد يستجيب
لنداء ارتياعي، وفيم صراخ النداء؟
هل هناك ملاذ قريب
أو بعيد وإن كان خلف السماء؟
أو وراء حدود الرجاء
ثم ذات المساء
أسمع الصوت: سيري فهذا طريق عميق
يتخطّى حدود المكان
لن تعي فيه صوتاً لغمغمة الأفعوان
إنه ... سحيق
ربما شيّدته يد في قديم الزمان ...

فالقوافي هنا هي "انحناء، مريب، رجاء، رهيب، بكاء، أغيب، رتيب، يستجيب، نداء، قريب، سماء، رجاء، مساء، عميق، مكان، أفعوان، سحيق، زمان" جاءت مرة على شكل "أب أب" ومرة أخرى على شكل "أب ب أ" منوعة متداخلة متكررة دونما نسق.

ولاحظت نازك الملائكة أن للقافية تأثيراً مباشراً في شد القصيدة وجمعها في وحدة متكاملة حتى تكاد تكون هي الرابط الذي يوحد الأشطر.[1]

وبدا للناقدة أن استعمال طريقة القوافي المتجاورة غير المتداخلة يساعد في جعل كل مجموعة من الأشطر مستقلة عن المجموعة الأخرى. ولذلك تتكون

[1] المصدر السابق، ص٥٠.

القصيدة من وحدات مفروزة رابطها أضعف من الرابط الـذي تخلقه القوافي المتداخلة.[1]

وفصلت الناقدة فكرة القافية المتداخلة في أن جعلتها صنفان هما:[2]

- القوافي ذات التداخل الجزئي المعزول: وفيها تستمر القصيدة قائمة على وحدات معزولة حتى إذا استعمل الشاعر قوافي متداخلة، وذلك حين تستقل كل وحدة بمجموعة قوافٍ متداخلة فيما بينها ولكنها لا ترتبط بالوحدة المجاورة المتداخلة وإنما ينتهي تداخلها في نقطة ما. كما لو رتبت قوافي القصيدة: (ب أ ب ب أ ب) (د ر د رر دد ر) (س ع ع س س ع) وهذه الحالة تبقي الوحدات مفصولة وقد تجزىء جو القصيدة.
- القوافي ذات التداخل الكلي المترابط : وهي التي تتداخل المجموعات المتجاورة فيها فتكون القوافي هكذا : (ب أ أ ب ب أ د أ د د ب ر أ ب د ر ب د س ر س أ أ د س س د ع أ ع د ع د س س ع د أ) وهنا لا تبقى القصيدة وحدات معزولة مطلقاً وتصبح القصيدة كيانا مترابطاً مشدوداً.

وتحدثت الناقدة عن عوامل مهمة تجعل من القافية ضرورة نفسية وفنية لا سبيل أن يستغني عنها الشعر أدرجتها في تسع نقاط خلاصتها[3]:

١- القافية، خاصة في الشعر الحر، تجديد لنهاية الشطر وجرس يدق يخبر أن عبارة أو مقطعاً قد انتهت.

٢- القافية الموحدة توحيداً جزئياً أو كلياً، في القصيدة الحرة - غير الطويلة طولاً فادحاً - تصبح وسيلة لخلق وحدة القصيدة كلها، فهي تلمّ شتات الجو بالنغم العالي الذي تحدثه، وتربط بعض الأشطر ببعضها ربطاً محكماً، وتساعد على اختتام القصيدة.

---

[1] انظر المصدر السابق: ص٥٠.

[2] المصدر نفسه: ص٥٠-٥١.

[3] انظر المصدر نفسه:ص٦٤-٧٥.

٣- القافية وسيلة أمان واستقرار لمن يقرأ القصيدة، إنها تجعله يحسّ أن الطريق واضحة وإنه مطمئن لا يسير في غابة أو متاهة.

٤- القافية تشعر بوجود نظام في ذهن الشاعر وتنسيق الفكر لديه ووضوح الرؤية وقوة التجربة، وتشعر بأن الشاعر مسيطر على قصيدته تمام السيطرة.

٥- القافية جانب مهم من سايكولوجية القصيدة والمعاني غير الواعية فيها، فهي تعبير عن الأفكار الداخلية التي لا يعتمدها الشاعر والتي تبزغ في القصيدة من أعماق اللاوعي.

٦- القافية في جوهرها نغم يموسق الشطر ولحن مضاف إلى جو القصيدة وما دامت القافية تكرار لصوت معين في نهايات الأشطر فإن هذا التكرار يوحي بالأشياء ويعمق الإيحاءات.

٧- القافية تيار كهربائي يسري في القصيدة ويرقرق ألفاظها ويجتذب القارىء دون وعي.

٨- يعتبر بعض الشعراء القافية قيداً يقص جناح الشاعر، والواقع أنها قيد حقاً فهذه حقيقة لا تنكر وهي من عيوب القافية - على حد قول الناقدة - ولكن من قال إن كل قيد يقص جناح الشاعر؟ إن العيوب تبقى عيوباً أحياناً وتكون لها مع ذلك منافع عظيمة كما أن المزايا قد تنقلب إلى عيوب بفعل قوىً خفية.

٩- في شعر النضال والمقاومة يعطي ترادف القافية إحساساً بأن الشاعر مجهز بعزيمة صلبة لا تلين، فالقافية قتال ومصاولة، وهي تنزل على السمع نزول الرعود. إن كل قافية قنبلة تنفجر في آخر الشطر. فضلاً عن أن القافية تقوم بعزل شطر عن شطر عزلاً قاطعاً يوحي بوضوح الفكر ويقترن وضوح الفكر عادة بالعمل والنشاط وقوة العزيمة.

وبعد، فإن دراسة متأنية لموضوع القافية عند نازك الملائكة يبين لنا ما يلي:

١- بعدما رأت الناقدة في النقطة الثانية أن القافية تربط بعض الأشطر ببعضها ربطاً محكماً عادت لتخالف قولها في النقطة التاسعة حيث أنّ القافية تقوم بعزل الشطر عن الشطر عزلاً قاطعاً.

٢- أكدت الناقدة القول بأن القافية قيد يقص جناح الشاعر بعدما رأت أن الشعر الحر يحتاج إلى القافية احتياجاً خاصاً لأنه يفقد بعض مزاياه الموسيقية المتوافرة في شعر الشطرين.[١]

٣- جاءت النقطة السابعة فنية أكثر مما ينبغي، وبعيدة عن الموضوعية، والأسلوب العلمي المعهود لدى الناقدة.

ويمكن القول أن نقد نازك الملائكة للقصيدة الحرة جاء جهداً طليعياً لوضع إطار عام لحركة التجديد الشعرية، حيث طورت الأسس والقواعد التي تقوم عليها، ودعت الشعراء إلى اتباعها، وابتدعت بعض المصطلحات النقدية لها، الأمر الذي جعل أفكارها ونظرياتها هذه تشكل بمجموعها ثورة نقدية جديدة في الأدب العربي الحديث.

---

[١] انظر قضايا الشعر المعاصر: ص١٩٠.

في نقد القصيدة النثرية:

قصيدة النثر أو الشعر المنثور ترجمة للمصطلح الفرنسي (Poeme - poetry) الذي يطلق على النثر الذي يشبه الشعر والمبني على التدفق والتقدم المستمر[1] وهو نمطان نمط تنقطع فيه العلاقة بينه وبين الشعر العربي، فلا وزن فيه ولا قافية مع اعتماده الشديد على قوة الخيال والتصوير وإثارة العواطف والمشاعر ونمط يعتمد على قافية منوعة، لا تعتمد على إيقاع لوزن من أوزان العروض العربي.[2]

ولعل من بين المؤثرات المهمة التي كان لها الدور الأكبر في نشأة القصيدة النثرية فكرة التصوف والتلاقح الحضاري بين العرب وغيرهم وحركة المجتمع العربي بمستجداتها الطارئة التي أعادت النظر بفعالية الشعرية القائمة.[3]

ويقود هذا التيار الجديد جناحان على حد قول الدكتور غالي شكري - الجناح الأول هو الشعر الذي كتبه بدر شاكر السياب في أواخر حياته وما يزال يكتبه خليل حاوي وأدونيس وصلاح عبد الصبور ومحمد عفيفي مطر ... والجناح الثاني يقوده شعراء العامية المصرية في القاهرة وشعراء العامية اللبنانية في بيروت .. والجناحان كلاهما ينطلقان من الرؤية الفكرية للواقع والفن في إطارها القومي والاشتراكي، إلى الرؤيا الحديثة في الشعر باتجاهيه العربي والعامي الشعبي.[4]

واختلفت آراء النقاد حول هذا الضرب من الشعر بين رافض بشدة ومؤيد وداع إليه فنازك الملائكة تتحفظ على تسميته شعراً وترى أنه بدعة لا مسوغ لها.[5] وشوقي ضيف يرى أنه لا يمكن إدخال هذا الضرب دوائر شعرنا لا لأن إيقاعه ونغمه مخالفان لما تعوّدناه فحسب، بل لأن نغمه وإيقاعه لا يطرّدان في صورة

---

[1] انظر س.موريه. الشعر العربي الحديث، ترجمة وتعليق شفيع السيد و سعد مصلوح، دار الفكر العربي - القاهرة، ص٤٢٥ ومحمد العبد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط١، الشركة العالمية للكتاب، بيروت ١٩٩٦ص١٨٩.

[2] شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، ط٢، دار المعارف - مصر، ص٤٨.

[3] انظر يوسف حامد جابر، قضايا الابداع في قصيدة النثر، ط١، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق ١٩٩١، ص١٥-٧٣.

[4] غالي شكري، شعرنا الحديث .. إلى أين؟،ط٢ منشورات دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٧، ص٣٠.

[5] قضايا الشعر المعاصر، ص٢١٣.

موسيقية منظمة.[1] أما غالي شكري فيرى أن هذا اللون الجديد هو وحدة الأمل في شعر عربي حديث يتساوق عن جدارة مع الحركة الشعرية الحديثة في العالم المتقدم.[2]

هذه نماذج من أقوال النقاد المؤيدين والمعارضين لهذا اللون الجديد الغرض منها التمثيل لتوكيد هذا الاختلاف فقط.

ورأت الناقدة نازك الملائكة أن قصيدة النثر بدعة غريبة لا مسوغ لها وأن أصحابها يجهلون حدود الشعر حتى ساغ لهم أن يصدروا كتاب نثر لا يختلف اثنان في أنه نثر ثم يكتبون عليه أنه "شعر" وكأن تسمية النثر شعراً مسألة بديهية مفروغ منها وترى الناقدة أنه لا بد لأصحاب الدار التي تنشر مثل هذه الكتب أن تضع في مقدمة الكتاب تبريراً يسوغ تسمية النثر شعراً لأن ذلك يمنح القارىء حريته، فإما أن يقبل وإما أن يرفض.[3]

ورأت نازك أن الحقيقة التي يعرفها المختصون والمتتبعون، أن طائفة من أدباء لبنان يدعون اليوم إلى تسمية النثر شعراً، وقد تبنت مجلة "شعر" هذه الدعوة وأحدثت حولها ضجيجاً مستمراً لم تكن فيه مصلحة لا للأدب العربي ولا للغة العربية ولا للأمة العربية نفسها.[4]

وتأخذ الناقدة على دعاة قصيدة النثر أنهم أخذوا اصطلاحها – الشعر الحر – دون مبالاة وألصقوه بنثر اعتيادي له كل صفات النثر المتفق عليها، وليس فيه أي شيء يخرجه عن النثر في المصطلح العربي، وتمنّت الناقدة لو تُرك اصطلاحها ووضع غيره حرصاً على وضوح الاصطلاحات في أذهان الجماهير العربية المتعطشة للمعرفة.[5]

وتذهب الناقدة إلى أن الأساس النفسي لهذه الدعوة أن الكتاب الأفاضل والذين يحسنون إبداع نثر جميل أحياناً، يزدرون ما يمتلكون من موهبة ويتطلعون إلى ما

---

[1] فصول في الشعر ونقده، ص٤٨-٤٩.

[2] شعرنا الحديث .. إلى أين؟ ص٣٠.

[3] انظر قضايا الشعر المعاصر، ص٢١٥.

[4] المصدر نفسه: ص٢١٤.

[5] انظر المصدر نفسه: ص٢١٧.

لا يملكون، وأنهم لا يحترمون النثر، وأنهم مهما أبدعوا من صور وأفكار في قالب نثري يحسون أنهم ما زالوا أقل إبداعا من شاعر يخلق هذا الجمال نفسه ولكن بكلام موزون. ولذلك تراهم يعبرون عن ازدرائهم لموهبتهم بإطلاق كلمة (شعر) على ما يكتبون حتى تجاوزوا مصطلح الشعر المنثور وأصبحوا اليوم من الاستهانة بالمقاييس الموضوعية يتجرؤون عن تسمية النثر شعرا على الإطلاق[١].

ويتضح للناقدة أن دواء هذا الإشكال الذي وقع فيه كتاب النثر أن يمتلكوا الثقة بالنثر وأن يسموا الأشياء بمسمياتها، "فمن قال لهم أن النثر وضيع أو أنه لا يمنح قائله صفة الإبداع؟ ولماذا يحسبون أن نثرهم لا يكتسب الإعجاب إلا إذا هو مسخ ذاته وسمى نفسه (شعرا) ولنفرض أننا وافقناهم وسمينا نثرهم شعرا فهل ترى الاسم يغير من حقيقته شيئا؟ أو يزيده تغيير الاسم شرفا أو جمالا؟"[٢].

وناقشت الناقدة هذه الدعوة في اتجاهين: أحدهما على أساس اللغة والآخر على أساس النقد الأدبي:

فعلى مستوى اللغة ترى الناقدة أن دعوة "قصيدة النثر" وقعت في خطأ كبير وهو أنها تطلق كلمة (شعر) على الشعر والنثر معاً، فإذا نظم شاعر قصيدة من البحر المنسرح ذات شطرين وقافية موحدة كانت لديهم شعراً وإذا كتب ناثر فقرة نثرية خالية من الوزن والقافية تمام الخلو كان ذلك في حسابهم شعراً أيضاً، ولا فرق إذن بين الشعر والنثر لأنهما كليهما يسميان في عرفهم شعراً وبهذا يكون كتاب الرافعي (رسائل الأحزان) شعراً مثل معلقة امرئ القيس تماماً لا فرق بينهما، وما ذلك إلا لأن الدعوة لا تؤمن بوجود صلة بين الوزن والشعر فالكلام دائماً لديهم شعراً بل إن النثر لديهم أكثر شعرية من الشعر وهكذا فأن أنصار هذه الدعوة يلغون الفرق بين الموزون وغير الموزون إلغاءً تاماً [٣].

---

[١] انظر قضايا الشعر المعاصر، ص٢١٧-٢١٨.

[٢] المصدر نفسه: ص ٢١٨.

[٣] انظر المصدر نفسه: ص٢١٩.

وتؤكد الناقدة أن اللغة التي هي محصول الذهن الإنساني لم تضع الأسماء اعتباطا ولا عبثا وإنما هناك مفهوم فلسفي عام يكمن وراء كل تعريف وتسمية، وتحاول اللغة تشخيص الملامح البارزة، وترمي بذلك إلى تصنيف الأشياء تصنيفا يسهل على العقل مهمة التفكير ويعطي الإنسانية مجالا للتعبير عن منطقها وفكرها[1].

وتقول الناقدة وما نكاد نلفظ كلمة الشعر حتى ترن في ذاكرة البشرية موسيقى الأوزان وقرقعة التفعيلات ورنين القوافي. واليوم جاءوا في عالمنا العربي ليلعبوا لا بالشعر وحسب وإنما باللغة أيضا وبالفكر الانساني نفسه ومنذ اليوم ينبغي حسبما يرون أن نسمي النثر شعرا والليل نهارا لمجرد هوى طارئ في قلوب بعض أبناء الجيل الحائرين الذين لا يعرفون ما يفعلون بأنفسهم[2].

ولا تبالغ حين تحكم على هذه المحاولة بأنها تحقير للذهن الإنساني الذي يحب بطبيعته تصنيف الأشياء وترتيبها فإذا أطلقنا اسما واحدا على شيئين مختلفين تمام الاختلاف فما وظيفة الذهن الإنساني .. وما تسمية النثر شعرا إلا نكسة فكرية وحضارية يرجع بها الفكر العربي الى الوراء قرونا كثيرة[3].

وتخلص إلى أن اللغة رموز تذهب وتجيء، وأما الحقائق التي تكمن وراء تلك الرموز فإنها لا تموت على الإطلاق، وأن الحقيقة لا تزيف مهما تلاعبنا باسمها، ونستطيع أن نزيف كلمة ناصعة بأن نطلقها على ما لا تمثله في الأصل، ونقتل الكلمة نفسها أما الحقيقة فسوف تبقى ناصعة وسرعان ما تجد الحقيقة لها اسما آخر وتخلد وتموت الكلمة[4].

---

[1] انظر قضايا الشعر المعاصر، ص٢٢٠.

[2] المصدر نفسه: ص٢٢٠.

[3] المصدر نفسه: ص٢٢١.

[4] انظر المصدر نفسه:ص٢٢٢.

الباب الثاني

(منهجيّة الناقدة العربية المعاصرة)

الفصل الأول: المنهج التاريخي

الفصل الثاني: المنهج الاجتماعي

الفصل الثالث: المنهج النفسي

الفصل الرابع: المنهج الفني (الجمالي)

الفصل الخامس: المنهج البنيوي

الفصل السادس: المنهج التكاملي

إن التطور العلمي الذي شهده منتصف القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين قد وسّع الآفاق أمام دارسي الأدب ونقاده وجعلهم ينهلون من حقول المعرفة المختلفة التي كانت حصيلة هذا التطور. وتاريخ النظرية الأدبية والنقد الأدبي في القرن العشرين من أكثر الحقول المعرفية إثارة؛ فقد حصل فيها تحولات وتقلبات عدة تعكس إلى حد كبير ما يجري في العلوم الإنسانية الأخرى.[١]

ولعل هذا الأمر يبدو بأكثر صوره اجلاءً في النقد الأدبي الحديث حيث برز الاتجاه نحو توحيد مظاهر الإبداع الفني الإنساني، فأفاد النقد الأدبي من نقد الفنون التشكيلية كالرسم والنحت ومن النقد الموسيقي، كما استطاعت الدراسات النقدية الأدبية أن تجمع ما فرّقه التخصص في مجال دراسة الإنسان، فأفادت من علم النفس وعلم الاجتماع وعلم الأجناس البشرية (الأنثروبولوجيا) والفلسفة.[٢]

وكان الهدف من هذا الباب بيان أن ثمة مناهج نقدية تعاملت مع النص الأدبي دراسة وتحليلاً وتقويماً، وستقف الدراسة عند هذه المناهج وهي المنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي والفني والبنيوي والتكاملي، لمعرفة معالمها وأطرها العامة والسمات التي تمتاز بها على المستوى النظري، ومدى انعكاسات هذه المناهج في النقد النسوي المعاصر على المستوى التطبيقي.

---

[١] فصول، المجلد الرابع –العدد الأول– إدوارد سعيد، العلم والنص والناقد، فريال جبوري غزول. ص١٨٧.

[٢] ريتا عوض، خليل حاوي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٨٣م، ص٥.

أولاً- المنهج التاريخي:

يقوم المنهج التاريخي على دراسة الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية للعصر الذي ينتمي إليه الأدب، ويتخذ منها وسيلة لفهم الأدب وتفسير خصائصه واستجلاء كوامنه وغوامضه، لأن أتباع هذا المنهج يؤمنون بأن الأديب ابن بيئته وزمانه، والأدب نتاج ظروف سياسية واجتماعية يتأثر بها ويؤثر فيها.[١]

والنقد التاريخي هو الذي يرمي قبل كل شيء إلى تفسير الظواهر الأدبية والمؤلفات وشخصيات الكتّاب، فهو يُعنى بالفهم والتفهيم أكثر من عنايته بالحكم والمفاضلة.[٢]

والمنهج التاريخي في النقد مفيد من حيث أن من يأخذ نفسه به لا يمكن أن يكتفي بدراسة المؤلف الأدبي الذي أمامه، بل لا بد من أن يحيط بكافة ما ألف الكاتب ليكون حكمه صحيحاً شاملاً.[٣]

وارتبط المنهج التاريخي بالعلاقة المتينة بين العمل الأدبي والمجتمع الذي يتغيّر بفعل الزمن، فللزمن دور كبير في تغيير عادات وأنماط وسلوكات البشر وله دور في كل حقبة تاريخية حيث تتأثر النصوص وتكتسب ملامح جديدة بفعل الديمومة الزمنية، "والحياة السياسية والاجتماعية بأوضاعها المتجددة والمتغيرة سلطان على الفنون الأدبية، فكثيراً ما تعين هذه الأوضاع فناً على الظهور وآخر على الاختفاء، أو تدفع بفن إلى النمو والذيوع وبغيره إلى الذبول والانكماش".[٤]

والمنهج التاريخي يتحرك في اتجاهين هما دراسة عصر من العصور الأدبية أو دراسة شخصية أدبية. حيث يدرس الناقد في الاتجاه الأول عصراً أدبياً أو

---

[١] فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث، ط١، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر – الموصل، ١٩٨٩م. ص١٦٩.

[٢] محمد مندور، في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر – القاهرة. ص٢٠.

[٣] المصدر نفسه: ص ٢١.

[٤] في النقد الأدبي، عبد العزيز عتيق، ص ٢٩٠.

حركة أدبية في عصر معين ويحاول أن يبين خصائصها العامة وما أضافته إلى ما قبلها وهو يستفيد من التاريخ في وضع هذا العصر الأدبي أو تلك الحركة في سياقها التاريخي العام ويبين موقعها من تاريخ الأدب عموماً وهذا يؤدي إلى الكشف عن الفروق الجوهرية بين العصور وما تحدثه العوامل الخارجية كالسياسة والاجتماع من تأثير على الأدب.[١]

أما الاتجاه الثاني فيختص بدراسة شخصية أدبية، وفيه يعمد الناقد إلى الوقوف عند أديب معين فيدرس أدبه ويحلله، ولكنه يستعين بالتاريخ لمعرفة عصر الأديب ومكانته في هذا العصر، وربما أفاده التاريخ أشياء عن لغته ودلالاتها والتراكيب الموجودة فيها، والناقد في هذا كله يضع نصب عينية أنه يكتب نقداً لا تاريخاً وأنه إزاء نصوص تزخر بطاقات إبداعية متعددة لغوية وفنية وعاطفية.[٢]

ويعد الناقد الفرنسي "سانت بيف" من أبرز النقاد الذين يمثلون هذا المنهج فقد رأى أن النقد علم اجتماعي أي "التاريخ الطبيعي للأدب" وفي نظريته هذه يرى أن الناقد ينبغي أن يدرس الكاتب من حيث علاقته بجنسه ووطنه وعصره وأسرته وبيئته وثقافته وعوامل نجاحه وفشله وعلاقاته مع غيره وخصائصه الجسمانية والعقلية، ولم يقف (بيف) عند تفسير حياة الكاتب وتحليل عمله الأدبي، وإنما أعطى القدرة للقارئ على إعادة بناء العمل الأدبي وتنظيمه، والناقد لديه يشبه العالم الطبيعي في حقل العلم والفكر والإبداع.[٣]

ومن النقاد الذين يمثلون المنهج التاريخي الناقد الفرنسي "تين" الذي يعد أبا المنهج التاريخي في القرن التاسع عشر، فقد ركز "تين" على ضرورة العناية

---

[١] انظر وليد محمود خالص، في الأدب والنقد واللغة، ط١، مكتبة الفلاح –الكويت، ١٩٨٦م. ص٣٦٠. وانظر سعد ظلام، مناهج البحث الأدبي: ط٢، مكتبة نهضة الشرق، جامعة القاهرة، ١٩٩٦م، ص٢٤– ٢٥.

[٢] انظر في الأدب والنقد واللغة، ص ٣٦٠.

[٣] انظر المصدر نفسه: ص٣٦١. وانظر كوثر عبد السلام البحيري، الاتجاهات الحديثة للنقد الأدبي، ط١، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٧٩، ص٦٤–١٠٠.

باللحظة التاريخية التي يولد فيها العمل الأدبي، ودعا إلى التفريق والفصل والتمييز بين العمل الأدبي الذي كتب في الزمن الماضي والعمل الذي أبدعه كاتبه في الزمن الحاضر، إذ أن التفسير الذي يتجاهل زمن كتابة العمل يعد مخالفة ضد تماسك العمل الأدبي وانسجامه.[1]

وعند تين أن الأدب يُفهم ويُفسر في ضوء عناصر رئيسية ثلاثة هي الجنس والبيئة والعصر. وقصد بالجنس الاستعدادات الفطرية الوراثية والنزعات الدفينة التي تؤثر في الأفعال الإنسانية وتؤدي دوراً حيوياً في التعبير الأدبي، والبيئة هي البيئة الجغرافية والبيئة الاجتماعية في آن واحد، ولأن البيئة موطن الإنسان وعالمه الذي يعيش فيه ويتشكل خلاله فهي تعطي تفسيراً منطقياً للأدب. والبيئة تعني أيضاً تأثير المجتمعات والضغوط الاجتماعية والحروب وعلى هذا النحو فهي تؤثر في ذات الأديب المبدع وفي مادة عمله الأدبي، أما العصر فهو الأحداث السياسية والاجتماعية التي يرثها الأديب وتؤثر فيه وتترك لديه طابعاً عاماً يتكون به أدبه.[2]

وكان الناقد الفرنسي "فرديناند برونتير" أول من دعا إلى وجود قوانين تحكم عملية الإبداع والنقد، وسعى إلى تأسيس نقد علمي يقوم على التصنيف والتفسير والحكم، ولم يهمل المؤثرات الخارجية على الرغم من اهتمامه بالمؤثرات الداخلية، وخالف استاذه "تين" في فرض آلية حتمية على العمل الأدبي تمثلت في أثر الجنس والبيئة والعصر، وقد تأثر برونتير بحمى العلوم الطبيعية التي كانت منتشرة

---

[1] انظر في النقد الأدبي الحديث، فائق مصطفى وعبدالرضا علي، ص١٧٠.

[2] انظر في الأدب والنقد واللغة، ص٣٦١. وانظر في النقد الأدبي الحديث، فائق مصطفى وعبدالرضا علي، ص١٧٠. وانظر أحمد أمين، فجر الأسلام، ط١١، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٧٥، ص٣٢، وانظر عز الدين: إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، ط٣، دار الشؤون الثقافية العامة – وزارة الثقافة والإعلام. بغداد ١٩٨٦ ص ٢٦٠-٢٦٣. وانظر محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٨٠، ص١٣٩-١٤٣.

آنذاك، وأفاد من العلوم البيولوجية ولا سيما نظرية النشوء والارتقاء لداروين وعمل على تطبيق مذهب التطور والارتقاء على الأدب وشبه الأشكال الأدبية بالأنواع البيولوجية وعدَّ الأشكال الأدبية أنواعاً حية تنمو حتى تبلغ الكمال ثم تضمحل حتى تموت أو تتحول كي تحيا مرة أخرى.[١]

ويكمن الخطر في هذا المنهج في النقاط الآتية:

١-تغليب التاريخ على النقد حتى ليتحول الناقد الأدبي إلى مؤرخ فيستهويه جمع المعلومات عن العصر أو الأديب وبالتالي تفقد الدراسة جوهرها.

٢- استخدام الاستقراء الناقص وهذا يؤدي بالناقد إلى الخطأ في الحكم، ولهذا كان من الأسلم للناقد أن يجمع أقصى ما يمكن جمعه من كل ما يتصل بالعمل الأدبي ويتحراه ويتفحصه بكل موضوعية ثم يصدر حكمة في النهاية طبقاً لنتائج فحصه وتحريه.[٢]

٣-إصدار الأحكام القاطعة واللجوء إلى التعميمات. فقد يواجه الناقد قضايا تاريخية قديمة ليس لديه جميع وثائقها ويصدر أحكاما قاطعة عليها دونما تبرير، وعلى هذا فالأحرى أن يدخل الناقد باب الظن والترجيح أو يترك الحكم حتى يجد أدلته ووثائقه التاريخية وفي مثل هذه الأصول يكون الظن أسلم من القطع.[٣]

وأصبح من المعلوم أن المنهج التاريخي يتحرك في اتجاهين هما دراسة عصر من العصور الأدبية حيث يدرس الناقد في هذا الاتجاه عصراً أدبياً أو حركة أدبية أو ظاهرة أدبية أما الاتجاه الثاني فمجاله دراسة الشخصيات الأدبية.

---

[١] انظر عبد المنعم إسماعيل، نظرية الأدب ومناهج الدراسات الأدبية، ج١، مكتب الفلاح – الكويت، ١٩٨١، ص١٠٥ –١٠٦ وانظر في الأدب والنقد، محمد مندور، ص٩٧ –١٠١.

[٢] انظر في النقد الأدبي، عبدالعزيز العتيق، ص٢٩١.

[٣] انظر المصدر نفسه: ص٢٩١.

وقد ارتأيت في هذه الدراسة أن أطبق كلا الاتجاهين عند الناقدة ريتا عوض التي استثمرت المنهج التاريخي في دراسة بعض الظواهر والحركات الأدبية المختلفة، ودراسة بعض الشخصيات الأدبية تحت سلسلة أعلام الشعر العربي الحديث.

ولعلّ أهم الحركات الأدبية التي أُلقت عليها الناقدة الضوء في دراساتها المختلفة "بداية الرومانطيقية العربية" و"العودة إلى الأسطورة في الشعر العربي المعاصر" و"التجديد في الشعر العربي الحديث". فهي في دراستها لبداية الرومنطيقية العربية ترى أن هذه الحركة ظهرت في المهجر الأمريكي وخصوصاً في مؤلفات جبران خليل جبران الذي تأثر بالشاعر الإنجليزي وليم بليك (١٧٥٧ – ١٨٢٧) الذي كان من أوائل الشعراء الذين مهدوا السبيل للثورة الرومنطيقية، وبالفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه (١٨٤٤-١٩٠٠) في ثورته على القيم الحضارية والأخلاق السائدة.[1]

وتُعدُّ الناقدة ريتا عوض جبران خليل جبران فاتحة عهد جديد في الأدب العربي الحديث لما له من دور رائد ولما لأدبه من تأثير على معاصريه وعلى من جاء بعده، بحيث يمكن أن يُعدّ نقطة تحول في سماء الأدب العربي الحديث[2].

وفي العالم العربي وبالتحديد في مصر ظهر تيار رومنطيقي قوي تمثل في مدرسة الديوان، وبخاصة في الأعمال النقدية لعباس محمود العقاد الذي تأثر بالحركة الرومنطيقية الإنكليزية، والذي كان لكتاباته التي عالج فيها شعر شوقي أثر كبير في مواجهة الحركة الكلاسيكية المستحدثة ودحرها، وإرساء الأسس للحركة الرومنطيقية العربية، وهذا ما فعله أحمد زكي أبو شادي، المتأثر بالرومنطيقية الإنكليزية أيضاً في شعره ونقده خصوصاً في مجلته أبوللو التي

---

[1] ريتا عوض، أبو القاسم الشابي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. ص١١.

[2] انظر المصدر نفسه: ص١٢.

شجعت الشعراء الشباب على التوجه الرومنطيقي، ونشرت نتاجهم وساهمت في إبرازه. أما لبنان فقد ظهر فيها تيار من الشعر الرومنطيقي المتأثر بالرومنطيقية الفرنسية وترى الناقدة أن الشاعر إلياس أبو شبكة (١٩٠٣ – ١٩٤٧) يمثل أحد أبرز أعلام هذا التيار.[١]

وترى الناقدة أن الرومنطيقية العربية حملت الخصائص التعبيرية ذاتها التي ظهرت في الأعمال الرومنطيقية الغربية، كما تجلى ذلك في نتاج أعلامها فخلى الشاعر العربي الرومنطيقي جانباً من الموضوعات التقليدية العامة التي قامت عليها القصائد الكلاسيكية المستحدثة من مديح وهجاء ورثاء، واتجه الشاعر إلى قضاياه الخاصة وعواطفه الشخصية، وانطلق إلى الطبيعة متعبداً في محرابها، وهجر المجتمع الذي غرّبه وقيد حريته، وأصبح التوق إلى الحب والصلاة في أحضان الطبيعة والتطلع إلى التحرر من كل قيد.[٢]

وبينت الناقدة أن ثمة انتقادات وجهت للحركة الرومنطيقية العربية من حيث التعبير والتوجه إلى التقليد والافتقار إلى الأسس الفكرية الأصيلة، إلا أنها تؤكد أهمية هذه الحركة لأنها حطمت القيود التي فرضتها الحركة الكلاسيكية وفتحت المجال للتجديد الذي اتخذ فيما بعد أشكالاً مختلفة.[٣]

أما في مجال إلقاء الضوء على الشخصيات الأدبية فإن الناقدة تقف عند عدد من الشخصيات أهمها: أحمد شوقي وبدر شاكر السياب وإلياس أبو شبكة وأبو القاسم الشابي وخليل حاوي.

فهي مثلاً في دراستها لبدر شاكر السياب تذكر أنه ولد عام ١٩٢٦م في قرية صغيرة – تدعى جيكور – قريبة من البصرة جنوب العراق وأنّ أباه يعمل بزراعة

[١] انظر المصدر السابق، ص١٢.
[٢] المصدر نفسه: ص ١٢-١٣.
[٣] انظر المصدر نفسه: ص١٣.

النخيل وبيع التمر، وأن جده لأبيه كان يملك ما يكفي من غابات النخيل ليُعدّ غنياً ويعيش مع أبنائه وأحفاده في مستوى اجتماعي لائق، وقد عاش بدر السنوات الأولى من عمره سعيداً إلى أن حصلت حادثة مفجعة كان لها أكبر الأثر في حياته.[١]

ففي عام ١٩٣٢، والشاعر ما زال في السنة السادسة من عمره توفيت والدته وهي تضع مولوداً وخلت بدراً وأخوين يصغرانه سناً، وبعد ثلاث سنوات تزوج أبوه ورحل عن القرية، فعاش بدر في كنف جدّه لأبيه محروماً من عطف الأم والأب. وهذه الطفولة القاسية ولدت في نفس بدر نقمة على الدهر لازمته في مراحل حياته جميعاً.[٢]

وتذكر الناقدة أنه تلقّى دراسته الابتدائية في قرية "باب سليمان" القريبة من قرية جيكور، وبدأ بقراءة الشعر ونظمه في مرحلة مبكرة من عمره، الأمر الذي شجع جدّه على إرساله إلى مدينة البصرة لإكمال دراسته الثانوية. وبعد إتمام هذه المرحلة التعليمية انتقل لأول مرة إلى العاصمة بغداد للالتحاق بدار المعلمين في مطلع عام (١٩٤٣ – ١٩٤٤م) حيث درس في قسم الأدب العربي في العامين الأولين وانتقل إلى قسم الأدب الإنكليزي في العام الثالث وفي نهاية السنة الخامسة عام ١٩٤٩ تخرج في دار المعلمين العالية في تخصص اللغة الإنكليزية والأدب الإنكليزي.[٣]

وترى ريتا عوض أن حياة السياب تميزت بالشقاء وعدم الاستقرار فعلى الصعيد الشخصي عاش السياب يتيماً ونشأ يلازمه شعور بأنه دميم المنظر نحيل الجسم وقصير القافية لا يلفت نظر النساء الحسان، وخلال فترة الشباب الباكر وهو

---

[١] انظر ريتا عوض، بدر شاكر السياب، ط٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ١٩٨٧م،ص١١.

[٢] انظر المصدر نفسه: ص١١.

[٣] المصدر نفسه: ص١٢.

ما زال بعد في القرية ، وبعد انتقاله إلى الدراسة في بغداد أحب عدداً من الفتيات اللواتي لم يبادلنه نفس الشعور، فأحس أنه أخفق في الحب وأن هذا الإخفاق يعود إلى قبح صورته، وتزوج زواجاً تقليدياً بفتاة من قريته ذات تعليم متوسط، وكان يشعر أنه لم يحقق بذلك حلم صباه. وكانت ثمرة هذا الزواج ثلاثة أولاد.[1]

وفي حياته العلمية تقلب السياب في وظائف متعددة، بسبب الفصل من العمل الذي تعرض له أكثر من مرة لمواقفه السياسية ونشاطه الحزبي، ولم يعمل سوى ثلاثة أشهر في التدريس إثر تخرجه، انتقل بعدها إلى أعمال إدارية متعددة، فعمل في الترجمة والصحافة، وبقي فترات عاطلاً عن العمل وعاش بشكل عام حياة فقر واحتياج.[2]

وكان جسم السياب النحيل حسبما تقول الناقدة، دليلاً باكراً على اعتلال صحته، وكان مصاباً بالسّل وبضعف شديد في الدم. هذا المرض وما صاحبه من صدمات نفسية كبيرة عانى منها الشاعر خلال حياة اتصفت بالتعاسة والشقاء، أدى إلى إصابته، وهو في الرابعة والثلاثين من عمره باضطراب عصبي في العمود الفقري، نتج عنه شلل في الظهر والساقين. وقد عانى السياب معاناة كبيرة من هذا المرض الخطير وتألم كثيراً، وتنقّل للاستشفاء بين بيروت ولندن وباريس، غير أن الأطباء أجمعوا أنْ لا أمل له بالشفاء وكان على السياب أن يواجه الموت وهو في أوج الشباب، في الثامنة والثلاثين من عمره، فتوفي في أحد مستشفيات الكويت في ٢٤ كانون الأول (ديسمبر) ١٩٦٤م.[3]

أما على الصعيد القومي فقد عاش السياب فترة حافلة بالتحولات السياسية على مستوى العراق والوطن العربي بأسره، ذلك أن الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩-

---

[1] انظر المصدر السابق: ص١٢.

[2] المصدر نفسه: ص ١٢.

[3] المصدر نفسه: ص١٣.

١٩٤٥م) تركت آثاراً كبيرة على العالم العربي ما زالت مستمرة حتى يومنا هذا، وكانت أهم الأحداث التي تعرض لها العرب نكبة فلسطين عام ١٩٤٨م، المتمثلة في قيام العصابات اليهودية بمساعدة من الاستعمار البريطاني في فلسطين بتهجير الشعب الفلسطيني من وطنه، وإحلال جماعات مختلفة من الجنسيات من اليهود مكانه وإنشاء كيان عنصري صهيوني على أرض فلسطين سمي بدولة إسرائيل.[1]

وخلقت النكبة الفلسطينية وعياً سياسياً بين العرب ونبهتهم إلى ما يحاك ضدهم من مؤامرات ...، وهذا ما أدى إلى تحولات سياسية كبيرة في أقطار الوطن العربي، وإلى بروز الأحزاب السياسية واندلاع الثورات والانقلابات العسكرية.[2]

كان لهذه الأصوات جميعاً أثرها على حياة السياب وشعره، فلم يكن يعيش في برج عاجي بعيداً عن هموم قومه ووطنه، ولم يقتصر دوره السياسي على كتابة الشعر الوطني والمقالات السياسية، بل شارك مشاركة فعلية في العمل السياسي، فانتمى إلى الحزب الشيوعي العراقي عام ١٩٤٥م وبقي ثماني سنوات في صفوفه وفصل من عمله مرات عديدة بسبب نشاطه الحزبي، وسجن مدة ثلاثة أشهر، وفر عام ١٩٥٢م إلى إيران حيث مكث شهرين، وانتقل منها إلى الكويت حيث أمضى ستة أشهر عاد بعدها إلى بغداد، ثم انفصل السياب عن الحزب الشيوعي وعاداه معاداة كبيرة، ودخل مع رفاقه القدماء في مهاترات واتهامات على صفحات الجرائد، وذلك لم يمنع من زجه في السجن مرة أخرى مع الشيوعيين أوائل عام ١٩٦١م بتهمة الاشتراك في إحدى المظاهرات، وبقي في السجن أسبوعين عانى فيها معاناة نفسية قاسية من مشاهد التعذيب والتشويه والموت التي تعرض لها

[1] انظر المصدر السابق: ص١٣.

[2] المصدر نفسه: ص١٣-١٤.

المسجونون السياسيون، فكانت هذه التجربة المريرة بداية انهياره الصحي والنفسي.[1]

أما نتاجه الأدبي فقد بينت الناقدة أن حياة السياب القصيرة حافلة بالإنتاج الأدبي من شعر ومقالات ودراسات وترجمات، وله عدد من الدواوين نشر بعضها بنفسه، ونُشر البعض الآخر بعد وفاته بتجميع قصائده المنثورة في الصحف والمجلات والتي لم يُلحقها بدواوينه التي طبعها.[2]

هذه هي مقتطفات من سيرة بدر شاكر السياب التي قدمتها الناقدة ريتا عوض مركزة في عرضها على المنهج التاريخي حيث تتبعت الناقدة حياة الشاعر منذ ولادته وحتى وفاته بكل ما في هذه الحياة من أحداث وتطورات وتطلعات والتي كان لها الأثر الأكبر في غزارة نتاجه الأدبي.

والناقدة في هذه الدراسة تسير على المنهج التاريخي وتنقل قطعة حية عندما تذكر نسب الشاعر وحياته الأولى وبدايات شعره ومراحله الدراسية والظروف التي عاشها وتأثيراتها على الجانب النفسي من حياته على المستويين الشخصي والقومي منتهية بإبراز نتاج السيّاب الأدبي الذي خلفه وراءه بعد رحلة العذاب والمعاناة.

---

[1] المصدر السابق، ص١٤-١٥.

[2] المصدر نفسه: ص١٥.

ثانياً- المنهج الاجتماعي:

لا يكاد ينقطع الحديث عن إسهامات النقاد الأوائل الذين قدموا للمنهج التاريخي عنه في المنهج الاجتماعي، فنقاد مثل سانت بيف وتين وبرونتير وغيرهم أوجدوا علاقة بين الإبداع الفني والمجتمع بصورة مختلفة، إلاّ أن أصحاب هذا المنهج أهتموا كثيراً بربط الإبداع والمبدع نفسه بالحياة الاجتماعية.

ويرى أصحاب هذا المنهج أن الأديب مخلوق أرضي يعيش في بيئة جمالية ذات صبغة اجتماعية خاصة، ويستجيب لطائفة من المنبهات الفنية ويتأثر بمجموعة من التيارات الجمالية السائدة بحيث لو تغيرت بيئته الاجتماعية لترتب على هذا التغير انقلاب هائل في نوع نتاجه الفني.[1]

ونظر أصحاب هذا المنهج إلى الأديب باعتباره عضواً في المجتمع له مكانته الاجتماعية الخاصة، فهو يكشف عما شهده من نقص في بيئته ، وشعوره بهذا النقص يدفعه إلى تلمس الحل الذي يرتضيه، ولهذا كان الأديب محط تقدير المجتمع نظير جهده.

ونشأة الأدب وتطوره عند أصحاب هذا الاتجاه مرهونة بقوانين اجتماعية معينة، وعندهم أن للأدب وظيفة اجتماعية، والأدب ليس نشاطاً فردياً صرفاً وإنما الأديب فرد اجتماعي مشبع بروح الجماعة وهذه الروح الجماعية هي مصدر إلهامه الفني المستهدف إشباع حاجات الوسط الاجتماعي الذي ينتمي إليه.

وعلى هذا النحو يؤكد المنهج الاجتماعي الدلالة الاجتماعية للأدب والفن وبيان الصلة بين الأثر الأدبي والمجتمع الذي أنتجه وهو في تفسيره وتقويمه للآثار الأدبية يصدر عن هذه الدلالة الاجتماعية.[2]

---

[1] انظر علي عبد المعطي محمد، الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية – الاسكندرية ١٩٨٥م، ص٦٥.

[2] في النقد الأدبي الحديث، فائق مصطفى وعبد الرضا علي، ص١٧٩.

وتعود جذور النقد الاجتماعي إلى أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر، وأبرز نقاد هذا الاتجاه هم الفرنسيون الذين هاجروا إلى ألمانيا وإنجلترا من أمثال مدام وستال التي أصدرت في عام ١٨٠٠ م كتاباً بعنوان (الأدب من حيث علاقاته بالنظم الاجتماعية). وشاتوبريان الذي أصدر في عام ١٨٠٢م كتاب (عبقرية المسيحية) وصار الاثنان بداية لجمهرة النقاد الذين وضعوا المجتمع نصب أعينهم.[١]

وتعد الواقعية الاشتراكية في هذا العصر إحدى أهم مدارس النقد الاجتماعي، حيث ربط أصحاب الفلسفات الاجتماعية كالماركسيين الأدب بموقف اجتماعي معين كربطه مثلاً بالأنظمة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية "وترى هذه الواقعية أن للعوامل الاقتصادية الدور الرئيس في تشكيل المجتمع وأن البنى الفوقية، ومنها الفنون والآداب انعكاس للبنى التحتية التي تتمثل في الأنظمة الاقتصادية السائدة في المجتمعات الإنسانية، والمجتمع يؤثر تأثيراً في الفن.. ولأن المجتمع ينقسم إلى طبقات على أساس اقتصادي، فإن صراعاً ينشب بين المسيطرين على الثروة الاقتصادية والمحرومين منها"[٢]مما يودي بالمجتمع إلى حالة من التوتر والتخلخل وفقدان الاستقرار.

ومن القضايا التي اهتم بها المنهج الاجتماعي (الالتزام الأدبي) أي التزام الأديب بمعالجة قضايا مجتمعه "والأدب عند هؤلاء الملتزمين لا بد أن يكون أدباً هادفاً يدعو إلى تغليب عامل الخير والثقة بالإنسان وقدرته" [٣] وقادراً على معالجة المحتوى الاجتماعي والمضامين والغايات الاجتماعية التي ترافق رؤية الأديب.

---

[١] في النقد الأدبي الحديث، فائق مصطفى وعبد الرضا علي، ص١٧٩.

[٢] المصدر نفسه:١٧٩. وانظر نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، ط١، مكتب الأقصى – عمان، ١٩٧٩م، ص٨٣-٨٥.

[٣] محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية – القاهرة، ص١٧٩.

ويفيد المنهج الاجتماعي النقد إذا تناول الأعمال الأدبية ذات الطابع الاجتماعي، فيحدد الأصول التي نشأ منها العمل الفني ويفسر ما ينطوي عليه من معان ودلالات.[١]

ويفيد أيضا عند تطبيقه تطبيقا واعيا في فهم الأدب أشكاله وأنواعه ومضامينه وفق التغيرات والتطورات المجتمعية التي ترافق الامتدادات الزمانية.

ومما يخشى في هذا المنهج الإفراط في استخدامه والمغالاة في تطبيقه لأن ذلك قد يسفر عن نتائج غير سليمة، بسبب الإقحامات التي قد يفرضها الناقد عنوة على العمل الأدبي وبهذا يحمل العمل فوق ما يحتمل.

ولعل خير من يمثل هذا المنهج من الناقدات يمنى العيد في دراستها التطبيقية لشعر إلياس أبي شبكة والتي سارت فيها على أصول المنهج الاجتماعي لتؤكد أن الشاعر لم يكن يوما منسلخا عن قضايا مجتمعه وأمته، وتستهل الناقدة دراستها بوصف أبي شبكة بأنه شاعر رومنطيقي أحب الطبيعة وعشق المرأة، وغناهما في شعره حزينا معذبا، وتعتمد الناقدة منطلق حركة الصيرورة لتسليط الضوء على علاقة أبي شبكة بالمجتمع الذي يعيش فيه فترى "أن التجربة الأدبية التي مهما قيل أنها ذاتية، تبقى مرتبطة بهذا الواقع الذي ليس للذات وجود خارجه".[٢]

ثم ترى أن أبا شبكة تعامل مع القضايا الاجتماعية التي كان يعيشها لبنان في فترة معينة من تاريخه هي فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى، أي فترة انتهاء حكم الاستبداد العثماني، والوقوع في ظل الانتداب الفرنسي أي تحت السيطرة المباشرة لإحدى دول النظام الامبريالي.[٣]

---

[١] في النقد الأدبي الحديث، فائق مصطفى وعبد الرضا علي، ص١٨٠.

[٢] يمنى العيد، ممارسات في النقد الأدبي: دار الفارابي، بيروت ١٩٧٥م ص٢٧٦.

[٣] المصدر نفسه: ص٢٥٤.

وتؤكد على أن هذا التعامل أخذ في شعره بعداً وطنياً عاماً، إذ ظهر في شعره تلمس للمشاكل المطروحة آنذاك في حياة لبنان، ومناصرة لقضايا الشعب فيما يعانيه من ظلم وحرمان ومناداة بمفاهيم تحررية تحقق وضعاً عادلاً لأبناء الوطن الأشقياء.[1]

ويتبدى للناقدة هذا الهمّ الاجتماعي في أبيات كثيرة من شعره، فلبنان الذي نكبته الحرب العالمية الأولى، وأنزلت به المجاعة وجرته إلى الفقر، يستيقظ على اتساع هوة التفاوت الاجتماعي بين الغني والفقير، وكأن مقاومة الجوع هو المعول الذي عمق الهوة وزاد المسافة بين طبقات المجتمع حتى غدا أبناؤه طبقتين بارزتين، يظهر الظلم، في بعد المسافة بينهما.[2] ويجيء تعبير الشاعر عن هذا الواقع من ديوان القيثارة بقوله:

يستبد الغنى فيها ويعمى ... عنه كل الورى ويشقى الفقير
ويل الضعيف من القدير ... ويل الأثيم من المصير
هذا يماشيه النصير ... وذا يقيم بلا نصير
هذا يمجد بالشرور ... وذا يهان بلا شرور
هذا يظن من اللباب ... وذا يخال من القشور
ويح الصغير فإنه ... شلو بأنياب الكبير
شرف الضمير لدى المسود ... أن يكون بلا ضمير

وقد لاحظت العيد أن لبنان الذي ظن ابناؤه أنه تحرر بزوال الاستبداد العثماني ما زال مستعبداً، فتقول إنه الوطن الذي ليس للحر راحة فيه، لأنه الوطن الذي يرتاح للأعبد، وإنه الذي ليس للاستقلال فيه من وجود إلا إذا كان الاستقلال

[1] انظر ممارسات في النقد الأدبي، ص٢٥٥.
[2] المصدر نفسه: ص٢٥٥.

بالخمول والذل والمرض والجهل يعد استقلالاً[1] وهذه الترجمة تجئ علـــى لســان الشاعر بقوله:

نحن بتنا مستعبدين ولكن مستقلين في بلاد الرضى
مستقلين بالخمول والذل، سكارى، يعضنا الجهل عضا

وتلحظ الناقدة صورة الفلاح من خلال شعر أبي شبكة، فترى أنه كان صاحب كيان ومحط تقدير يعيش في طمأنينة، راضياً بعيشه البسيط، ولكن بعد أن نشـــأت علاقات الإنتاج الرأسمالية ساءت أحوال القرية، وارتحل أبناؤهـــا يبحثـــون عـــن رزق، وأصبح الفلاح فقيراً مهانا، ذلك أن الزراعة لم تعد قوام الاقتصاد، وبالتـــالي لم يعد الفلاح، قوام الإنتاج، فسقط بذلك معنى إكرامه، وفي ذلك يتساءل الشـــاعر مستنكراً:[2]

أوما ترى الفلاح بعد جهاده يلقى الشقاء لأنه فلاح
فكأن إكرام الفقير محـــــرم وكان إكرام الغني مباح

ومن خلال هذا التلمس للواقع الاجتماعي في شعر أبي شبكة يتراءى للناقدة أن أبا شبكة فتى حر وطني يشارك بحماس في دفع حركة التطور الاجتمـــاعي إلـــى الأمام، فهو يرفض كل الظواهر الاجتماعية من قيم ومفاهيم وأحكام التي تشكل في مجموعها ترسبات أيدلوجية نظام الإنتاج الإقطاعي، تلك الظواهر التي لم تســـتطع العلاقات الرأسمالية الجديدة القضاء عليها نهائياً، فبقيت تتعايش معها.[3]

وترى العيد أن المرارة التي كانت تغلف وطنية أبي شبكة والتي تستشف مـــن الروح المهيمن على قصائده، هي مرارة الـــتزام، يبغـــي الشـــاعر مـــن خلالـــها

---

[1] ممارسات في النقد الأدبي، ص٢٥٦.
[2] المصدر نفسه: ص٢٥٧.
[3] المصدر نفسه: ص٢٥٧.

وبإخلاص تحقيق عدالة اجتماعية، كما يبغي الوصول بالوطن إلى مستوى من العيش ينعم الناس فيه بالسعادة.[١]

وتذهب الناقدة إلى أبعد من ذلك، فترى للشاعر وجها أكثر ميلاً للالتزام بقضايا الواقع الاجتماعي من وجهة نظر تقدمية، ويتجلى ذلك لا في شعره وحسب، بل في مواقف معينة يظهر فيها الشاعر قريباً من التنظيمات العالمية، مسانداً لها، مشاركاً في احتفالاتها، وهو في كل هذا، مقدر للعامل، لموقعه الاجتماعي كقوة منتجة عليها تقوم نهضة إنتاجية هي أساس كل إنتاج.[٢]

ففي الثالث عشر من حزيران من سنة ١٩٢٣م يلقي أبو شبكة قصيدته التي بعنوان "وأنا فتى حر" بمناسبة احتفال جمعية العمال في زحلة، وفي اليوم الأول من شهر أيار سنة ١٩٢٥م، يلقي قصيدة أخرى بعنوان "العامل الثائر" وذلك بمناسبة الاحتفال الذي أقيم يومذاك في بيروت.[٣]

وكان هدف الناقدة من الإشارة إلى هاتين القصيدتين هو بيان مشاركة الشاعر في مناسبات كهذه تقام في البدايات الأولى لتنظيمات الفكر الاشتراكي الماركسي اللينيني في لبنان.

وتستشهد العيد بمجموعة من الأبيات من ديوان القيثارة تدليلاً على المعنى المشار إليه، وعلى التوافق بين مضمون مثل هذه القصائد وبين المناسبات التي قدمت فيها.[٤]

يقول أبو شبكة والأبيات من قصيدة "العامل الثائر":

لهفي على وطن تضام أباته	ويسود فيه النذل باستبداده
لبست غرابيب الغنى أبراده	وتجند المثري لاستشهاده

[١] انظر ممارسات في النقد الأدبي، ص٢٥٧.

[٢] المصدر نفسه:ص٢٥٨.

[٣] انظر المصدر نفسه:ص ٢٥٨.

[٤] انظر المصدر نفسه:ص ٢٥٨.

في موطني شعب يبيع بفضة | شعباً يقيم على ربى أجداده
من يسترق قوماً يعيش بمالهم | فلتبصق الدنيا على ألحاده

وتؤكد الناقدة على أن هذا الموقف الإنساني لم يكن يتأتى للشاعر بفعل هذه المناسبات، وإنما هو همّ داخلي يرافقه ويعيش معه ويُنطقه في كل موقف.

يقول الشاعر في قصيدته "أنشودة العمال":[1]

هو ذا المنجل فاطلب عملا | إنما المنجل رمز العمل
شارك العمال في مهنتهم | واجتهد في كل أمر تصل
إنما العمال أركان إذا | هبطت يهبط مجد الدول

وتخلص العيد إلى أن هذا الوجه الوطني كان مسيطراً في شعر أبي شبكة حتى أواخر سنة ١٩٢٦م تقريباً، ، وأن الإحساس الوطني لدى الشاعر كان بمثابة المحرك الرئيس لشعره، ذلك أن المعاناة هي نبض هذا الشعر الاجتماعي ومحور الصراع بين واقع النفس بما هي عليه من مبادئ وواقع البلاد بما هي عليه من ظلم وفساد.[2]

ويبدو المنهج الاجتماعي جلياً في دراسة أخرى للناقدة العيد موسومة بـ(الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان) بينت فيها بعض الظواهر الاجتماعية التي سادت في لبنان إبان السيطرة العثمانية، وفي ظل النظام الرأسمالي وتحدثت فيها عن التفاوت الاجتماعي الذي خلّفته الحرب العالمية الأولى وراءها حيث خصب مناخ الظلم والمجاعة وعدم المساواة فراح الشعراء من أمثال إيليا ابي ماضي وجبران خليل جبران وإلياس أبي شبكة وإلياس فرحان وغيرهم يصورون هذا الواقع ويدينونه إدانة صارخة في قصائد عديدة معبرة.[3]

---

[1] ممارسات في النقد الأدبي، ص٢٥٩.
[2] انظر المصدر نفسه: ص٢٥٩.
[3] انظر يمنى العيد، الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان، ط٢، دار الفارابي – بيروت ١٩٨٨م ص٤٩-٦٥.

ومن بين الدراسات التي نلمس فيها جانبا من أثر المنهج الاجتماعي دراسة الناقدة نبيلة إبراهيم الموسومة بـ "شعبية شوقي وحافظ" التي رأت فيها أن حافظ إبراهيم "قد اشتهر بحسه القريب من حس الشعب.. فهو" يحس إحساسا عميقا بالمفارقات الاجتماعية.. و "يحس بالمتناقضات الشديدة في عصره وكان يعبر عن هذه المفارقات والمتناقضات في كل مجال يجده متاحا في شعره.[1]

ويظهر هذا في قصيدة له في حريق (ميت غمر) حيث يقول:

قد شهدنا بالأمس في مصر عرسا | ملأ العين والفؤاد انبهارا
سال فيه النضار حتى حسبنا | أن ذاك الفناء يجري نضارا
بات فيه المنعمون بليل | أخجل الصبح حسنه فتوارى
يكتسون السرور طورا وطورا | في يد الكأس يخلعون الوقار
وسمعنا في (ميت غمر) صياحا | ملأ البر ضجة والبحارا
جل من قسم الحظوظ فهذا | يتغنى وذاك يبكي الديارا

ويقول في قصيدة أخرى يبين فيها معاناة بني قومه:

نبكي على بلد سار النضار به | للوافدين وأهلوه على سغب

وتخلص الناقدة من هذه الدراسة إلى أن حافظ إبراهيم كان قريبا بحسه من الشعب يلامس جرحهم ويعيش همومهم ويعبر عنهم بقريحة فجرتها حياة الكفاف والكدح.[2]

---

[1] فصول، المجلد الثالث، العدد الثاني، مارس ١٩٨٣، " نبيلة إبراهيم، دراسة بعنوان " شعبية شوقي وحافظ، ص٢٢٢.

[2] انظر المصدر نفسه: ص٢٢٢.

ثالثاً- المنهج النفسي:

إذا اعتبرنا أن العمل الأدبي هو: "التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية" فإن العنصر النفسي يتراءى واضحاً في كل خطواته، فالتجربة الشعورية، ناطقة بألفاظها عن أصالة العنصر النفسي في مرحلة التأثير الداعية إلى التعبير، "والصورة الموحية" ناطقة بألفاظها كذلك عن أصالة هذا العنصر في مرحلة التأثير الذي يوحي به التعبير.[1]

وعند تطبيق المنهج النفسي في النقد، فإننا نجد أنفسنا أمام نواحٍ مختلفة وميادين عدّة للدراسة النفسية في الأعمال الأدبية فمن هذه الدراسات ما يتعلق بالأديب أو مبدع العمل الفني نفسه باعتباره نمطاً أو نموذجاً له خصوصية تكون مثار اهتمام الباحثين والدارسين لاكتشاف السمات التي تميزه عن الآخرين أو الكشف عن القواسم المشتركة بين المبدعين والخصائص التي يتمتعون بها وتميزهم عن غيرهم من الناس العاديين.

فالأديب شخص واسع الخيال شديد الحساسية يستجيب أوسع استجابة لمؤثرات خارجية وأخرى داخلية مما استبقاه في نفسه وورثه عن غيره من الأدباء، وهي استجابة تأخذ شكل أحاسيس تلازم شخصية الأديب في أثره الأدبي، والأثر الأدبي يصعب فهمه إلا إذا فهمت نفسية صاحبه أو ما يدل عليها أو يهدي إلى التعرف عليها.[2]

ومن هذه الدراسات ما يتجه إلى عملية الإبداع نفسها، فتحاول الكشف عن ماهية الإبداع ومصدره والآثار المترتبة على هذه العملية في نفس المبدع.

والإبداع مفهوم يتداخل مع مفاهيم عدة منها العبقرية والابتكار والموهبة ومن الباحثين من يفرق بين هذه المفاهيم، ومنهم من لا يضع تمييزاً حاداً بينها معتبراً

---

[1] سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الفكر العربي، ص١٨٩.

[2] انظر شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ط٧، دار المعارف – القاهرة، ص٥٢.

أن جميع هذه المفاهيم متفوقة على النمط العادي، ومنهم من يعتبر هـذه المفـاهيم متغيرات فرضية اجتماعية يصعب تحديدها.[١]

ومفهوم الإبداع يجمع بين شيئين: الجدة والأصالة، والجدة هي إنتـاج شـيء بديل عن شيء، قديم والأصالة هي اللاتقليد.[٢]

ولعلّ من أفضل من تناول مفهوم الإبداع الناقد غيلفورد الذي رأى أن الإبـداع بمعناهُ الضيق، يشير إلى القدرات التي تكون ممـيزة للأشـخاص المبدعيـن،وأنّ القدرات الإبداعية تحدد ما إذا كان الفرد يملك القدرة على إظهار السلوك الإبداعي إلى درجة ملحوظة.[٣]

ورأى بعض النقاد أيضاً أن الإبداع خلق شـيء جديـد، ولكـن ليـس مـن الضروري أن تكون عناصر الشيء المبدع جديدة كل الجدة، وإنمـا قـد يكـون الإبداع عبارة عن تأليف جديد أو تصوير جديد لأشكال قديمة.[٤]

وقال نقاد آخرون كذلك أن الإبداع هو الإتيان بشيء جديد أو مطوّر قائم على مجهودات وانفعالات عقلية وعاطفية، وقدرة مميزة على الخلـق ليسـت للنـاس العاديين.

ومن بين النظريات المفسرة لعملية الإبداع الفني:

١-نظرية الإلهام أو العبقرية التي تفسر ميلاد العمل الفني أو عملية الخلق الفنـي بإرجاعها إلى نوع من الوحي أو الإلهام.[٥]

---

[١] : قاسم حسين صالح، الإبداع في الفن، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م،ص١٢.

[٢] فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث، ابريل ١٩٨٤، دراسة بعنوان أزمة الإبداع في الفكر العربي المعـاصر، ص٢٠٥.

[٣] فاخر عاقل، الإبداع وتربيته، ط٢، دار العلم للملايين – بيروت ١٩٧٩، ص٢٠.

[٤] عبد الرحمن العيسوي، سايكولوجية الإبداع – دراسة في تنمية السمات الإبداعيـة، دار النهضـة العربيـة للطباعة والنشر، بيروت ص٢٠.

[٥] انظر علي عبد المعطي محمد، محاضرات في مشكلة الإبداع الفني، دار المعرفـة الجامعيـة الاسـكندرية، ص٣٩، وانظر سهير القلماوي، النقد الأدبي، دار المعرفة القاهرة، ص٥٤.

٢-النظرية العقلية، ويرى أصحاب هذه النظرية أن الإلهام المفاجئ ليس إلاّ وليد التفكير المضني المتواصل وأن اللاوعي ما هو إلاّ نتاج الوعي.[١]

٣-النظرية الاجتماعية ويرى أصحاب هذه النظرية أن الاختلاف بين المبدعين لا يرجع إلى اختلاف شخصياتهم بقدر ما يرجع إلى اختلاف التأثيرات الحضارية والعصر والبيئة، وأن العملية الإبداعية مرهونة بالظروف الاجتماعية والبيولوجية.

٤-النظرية السيكولوجية: لا يوافق أصحاب هذه النظرية على أن يكون الإبداع الفني شرارة أو ومضة إلهية أو وحي سماوي، كما لا يوافقون على اعتبار الوعي أو العقل هو أساس عملية الإبداع الفني، كما أنهم لا يرون أن العملية الإبداعية تخضع لتأثيرات اجتماعية، ومن ثم راحوا يفتشون عن مصدر آخر وأصل مغاير، وراح فرويد ويونج يناديان باللاشعور الجمعي في تفسير عملية الإبداع.

ويفسر فرويد الإبداع وفق مفهوم التسامي أو الإعلاء أي أن الدافع الجنسي يتم إعلاؤه عند كبته وصراعه مع جملة من الضوابط والضغوط الاجتماعية ويوجه هذا الدافع إلى دافعية مقبولة اجتماعياً، ثم يتسامى نحو أهداف ومواضع ذات قيمة اجتماعية إيجابية.[٢]

والشخصية كما يقول فرويد تتألف من ثلاث قوى، الأنا والأنا الأعلى والهي، ووظيفة الأنا الأعلى على الدوام الضغط أو الكتب والهي وظيفته على الدوام النزوع نحو المحرّم، والأنا حائر بين الأنا الأعلى والهي، يعاني من التوترات جرّاء ضغطهما، والقوى الثلاث تعمل في مستويات ثلاثة الشعور واللاشعور وما

---

[١] انظر محاضرات في مشكلة الإبداع الفني، ص٥٨.

[٢] الكسندروروشكا، الإبداع العام والخاص، ترجمة: د. غسان عبد الحي أبو فخر، سلسلة عالم المعرفة، كانون الأول،١٩٨٩م ص٢٤.

تحت الشعور، فالنفس في نظر فرويد مسرح جيولوجي مكوّن من طبقات ثـــلاث، تعمل فيه قوى ثلاث معالم كل منها واضحة.[١]

أما يونج فإنه يوافق أستاذه فرويد بأن اللاشعور هو منبع الإبداع الفني ولكنـــه يختلف معه في الحديث عن اللاشعور، ففي حين أن معظـــم اللاشـــعور مكتســـب وشخصي عند فرويد، نراه يتألف عند يونج من قسمين: أحدهما شخصي والآخـــر جمعي انتقل بالوراثة إلى الشخص حاملاً آثار خبرات الأسلاف والقســـم الأخـــير "اللاشعور الجمعي" هو مصدر الأعمال الفنية حسبما يرى يونج.[٢]

ويرى يونج أن كل شخص مبدع يمثل ثنائية أو مركبا من نزعات متعارضـــة والفن نوع من الدفع الداخلي يستولي على الكائن البشري، ويجعل منـــه أداة لـــه، وليس الفنان شخصاً ذا إرادة حرة يسعى إلى رغباته الخاصة وإنما شخص يســـمح للفن أن يحقق أهدافه من خلاله.[٣]

ولا بد من الإشارة إلى أن هناك نظرية نفسية أخرى تفسر عملية الإبداع الفني وهي نظرية النقص أو التعويض (لادلر) "فقد يصاب الأديـــب بعاهـــة نفســـية أو اجتماعية، أو يصاب بتشوه جسدي أو يخلق حاملاً عاهة خلقية[٤] تنعكـــس آثارهـــا داخل نفسه فيعيش حياة غير مرضية بسبب ما يعانيه من نقص من الناحية البشرية والشخصية.[٥]

---

[١] مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ط٣، دار المعرفة – القاهرة ص٨٣.

[٢] علي عبد المعطي، الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلـــة، دار المعرفـــة الجامعيـــة الاســـكندرية ١٩٨٥م، ص١٥٤، وانظر ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربـــي الحديـــث، ط١، المؤسســـة العربية للدراسات والنشر – بيروت،١٩٧٨م، ص٢٩-٣١.

[٣] انظر عز الدين، إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت ص٤٦.

[٤] انظر صابر عبد الدايم، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، ط١، مكتبة الخـــانجي مصـــر، ١٩٩٠م، ص٢٣.

[٥] انظر سلسلة عالم المعرفة، عدد٢٢ مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تأليف مجموعة من المؤلفين، ترجمـــة د. رضوان ظاظا (أيار ١٩٩٧م) ص٨٨.

ونجد انعكاسات هذه النظرية عند بعض مبدعي العربية من أمثال بشار بن برد الذي يعود سر تفوقه إلى آفة العمى ودمامة الهيئة وكذلك أبي العلاء المعري، وأبي العتاهية.. إلخ وطه حسين ومصطفى صادق الرافعي من العصر الحديث.

أما الآثار المترتبة على هذه العملية داخل المبدع نفسه فقد تحدث كثير من المفكرين منذ فترة بعيدة عن وجود حالات من القلق الشديد أو المرض الذي يسود المبدعين، وقد تصور بعضهم أن الإبداع دليل على وجود التوتر، والمرض النفسي، وقد استشهدوا على ذلك بأمثلة متعددة من السير الشخصية لكبار الفنانين والأدباء والعلماء، ولم يعجزوا بالطبع عن اكتشاف بعض الحالات الشاذة الغريبة التي تحفل بها حياة هؤلاء المبدعين. فشكسبير مثلاً أشرف على حافة الجنون عندما كان يكتب مأساة الملك "لير" وكثير من المبدعين انتهت حياتهم بمرض نفسي أمثال "هولدرلن" و "نيتشه" وفان كوخ.[1]

ومن كل ما سبق يمكن القول إن هناك آراءً متباينة جاءت بها محاولات التعريف بماهية الإبداع الفني ونظريات مختلفة فسرت لهذه العملية، وكانت نتيجة الدراسات النفسية أن كشفت لنا عن أهم ما توصلت إليه حول ماهية الإبداع ومصدر الإبداع والآثار المترتبة على هذه العملية داخل نفس المبدع. ونظراً للاختلافات الواسعة كانت أم الضيقة في وجهات النظر والآراء والفرضيات التي تطرحها هذه الدراسات وتلك النظريات فإن غموضاً ما زال يكتنف هذه المسألة.

ودراسة الآثار النفسية التي يخلفها الأدب في نفوس المتلقين قراء ومستمعين ميدان آخر من ميادين الدراسات النفسية، وعندهم أن جودة العمل أو رداءته لا تعلل بجماليته ولفتاته الذوقية والشعورية ونبضات الحس والتماعات الخيال وجمال الأسلوب، ولكنها تعلل بالقيم النفسية ومدى التأثير النفسي في القارئ.[2]

---

[1] انظر عبد الستار إبراهيم، افاق جديدة في دراسة الإبداع، وكالة المطبوعات، الكويت، ص٨١.

[2] مناهج البحث الأدبي، ص٧٢.

ولا ترجع جودته –العمل الأدبي– إلى أسس جمالية مجردة أو أخلاقية، وإنما فيما يتركه العمل الأدبي في المشاعر والأحاسيس من رضىً وطمأنينة وتأثير.[١]

وإذا كان ميدان الدراسات النفسية عملية الإبداع أو المبدع نفسه فإن ما يهم الناقد الأدبي من ذلك كله هو العمل الفني أو النص الأدبي نفسه ويظهر ذلك في جانبين:

الأول: اعتبار العمل الأدبي أثراً نفسياً أو وثيقة نفسية تدل على صاحبها، فثمة رموز وإشارات وصور وأفكار تساعد في الكشف عن شخصية الأديب وتقدم تعليلاً لدوافعها وسلوكها.

الثاني: دراسة شخصية المبدع أو الأديب وأثرها في تحليل النص الأدبي وذلك بالكشف عن الملامح النفسية الكامنة في العمل الأدبي. فالعلاقة بين الكاتب والنص علاقة تبادلية تقوم على ركنين: أولها اعتبار العمل الأدبي وثيقة تدل على نفسية مبدعها، وثانيها أن الكاتب يعد مفتاحاً لولوج النص وتحليله تحليلاً نفسياً بالانتفاع من معرفتنا للكاتب في الكشف عن بعض الجوانب النفسية التي أثرت في النص.

عيوب المنهج النفسي:

١-الأدب والفن عند هؤلاء النفسيين حصيلة نفوس شاذة. والواقع أنهما حصيلة نفوس ممتازة، وليس المقصود الامتياز الخلقي وإنما امتياز البصيرة التي يستطيع صاحبها أن يمثل سلوكنا النفسي في الحياة، بما يقدم من تجارب تصور علاقتنا بالكون الخارجي وعلاقاتنا بعالم النفس الداخلي وما فيه من عواطف وأهواء ونزعات ذات أساس راسخ في كياننا.[٢]

---

[١] المصدر السابق: ص٧٢.

[٢] في النقد الأدبي، شوقي ضيف، ص٥٥.

٢-يرجع بعض هؤلاء النفسانيين الأدب إلى الأولين ويرون أنه تعبير موروث عن الأسلاف ولهذا فهو لا يقدر الأعمال الأدبية التي تصور المجتمع المعاصر بقضاياه ومشكلاته، وإنما الأعمال التي تلتقي بما خلّفه القدماء ويعني هذا عندهم أن خيال الجماعة أغنى من خيال الفرد.[١]

٣-الناقد في ضوء المنهج النفسي يقبل على دراسة الأديب وآثاره وقد استقرت هذه الآراء في نفسه مبتغياً التطبيق، وهذا يؤدي إلى اقتحام بعض الآراء بحكم الأسر النفسي.[٢]

٤-عند اتساع دائرة ذلك العلم فإن النقد الأدبي يستحيل إلى تحليل نفسي وهذا يؤدي إلى اختناق الأدب لأن العمل الفني الرديء كالعمل الجيد من ناحية الدلالة النفسية، كلاهما يصلح شاهداً وستكون النتيجة تواري القيم الفنية واختفائها في ثنايا التحليلات النفسية.[٣]

وبعد، فقد عرفنا أن دراسة الآثار النفسية التي يخلفها الأدب في نفوس المتلقين ميدان من ميادين الدراسة النفسية وعرفنا أنّ الأثر الأدبي وثيقة نفسية تدل على صاحبها ومن بين هذه الوثائق النفسية نختار قصيدة الشاعر إبراهيم ناجي الموسومة بـ"الغريب" ونلقي الضوء على موقف الناقدة خالدة سعيد من هذه القصيدة حيث تكشف فيها عن دلالات العزلة والانفصال التي كان يعيشها المثقف العربي في مطلع القرن العشرين.

فقد كان للثورات العديدة التي شهدها مطلع القرن العشرين والتي انتهت بالإخفاق أثرها على المثقفين خصوصاً أهل الفكر المناضلين حيث لاقى العديد

---

[١] انظر مناهج البحث الأدبي، ص١١٩.

[٢] المصدر نفسه: ص ١٢٠.

[٣] انظر النقد الأدبي – أصوله ومناهجه، ص١٩٧. وانظر في النقد الأدبي: د. عبد العزيز عتيق،ط٢، دار النهضة العربية للدراسات والنشر- بيروت ١٩٧٢م، ص٢٩٦.

منهم ضروباً من القمع والنفي لا سيما في مصر عاصمة النهضة في القرن التاسع عشر.

وهكذا لم تعد الظروف تسمح للمثقف أو (الشاعر) برفع صوته بمعزل عن الحركات الجماعية، وحيثما سحقت هذه الحركات (كثورة أكتوبر ١٩١٩) في مصر تحتم على الشاعر أن يخفض صوته، وهذا ما يفسر مناخ الإحباط الذي ساد الأجواء الشعرية في مصر. وفي هذا المناخ الحالك يتراءى للشاعر أنه مدفوع إلى موقع هامشي، وهذا العزل القسري دفع به إلى الطبيعة التي هي طبيعة نفسية أكثر مما هي طبيعة مكانية.[1]

وفي هذا الجو المفعم بالقلق العميق والإحباط والابتذال وعدم الاستقرار يندفع كثير من الشعراء للتعبير عن حالة القلق والاغتراب الذي يعيشونه مثل إبراهيم ناجي وعلي محمود طه، ومحمود حسن إسماعيل وأبو القاسم الشابّي وحسن كامل الصيرفي وغيرهم. وتذهب الناقدة خالدة سعيد إلى أن قصيدة "الغريب" لإبراهيم ناجي تكشف عن دلالات الانفصال والعزلة والاقتلاع التي يعانيها المثقف أو الشاعر العربي والتي يقول فيها:

يا قاسي البعد، كيف تبتعد	إني غريب الديار، منفرد
إن خانني اليوم فيك قلت غدا	وأين مني ومن لقاك غد
إنّ غداً هوّةٌ لناظرها	تكاد فيها الظنون ترتعد
أظل في عمقها أسائلها	أفيك أخفى خياله الأبد
يا لامس الجرح، ما الذي صنعت	به شفاهٌ رحمية ويد؟
ملء ضلوعي لظى وأعجبُه	أي بهذا اللهيب أبترد
يا تاركي حيث كان مجلسنا	وحيث غنّاك قلبي الغرد
أرنو إلى الناس في جموعهم	أشقتهم الحادثات أم سعُدوا

[1] انظر خالدة سعيد، حركية الإبداع، ط١، دار العودة – بيروت ١٩٧٩م ص٤١-٤٣.

تفرقوا أم هم بها احتشـــــدوا | وغوّروا هابطين أم صعدوا
إني غريب تعال يا سكنـــــي | فليس لي في زحامهم أحد..

وتلاحظ الناقدة "أن القصيدة تبدأ بالنداء والاستفهام وتوكيد الغربـــة وتنتـــهي بالنداء ونفي الصلة بالناس، تتوسطها صورة التناقض المســتغرب الــذي يســكن أحشاء الشاعر.. والقصيدة بكاملها سلسلة تتوالى فيها صيـــغ النـــداء والاســتفهام والشرط والتوكيد والتعجب والنفي.. إنّ جوّها يتحدد بهذه الصيغ، إنه جو اللوعـــة والاضطراب والقلق، جو التمزُق والحيرة".[1]

ونرى كذلك أن موضوعي الانفصال والاتصال أكثر الموضوعات تردداً فـــي القصيدة إذ يتكرر ذكرها ثلاث عشرة مرة.. فضلاً عن موضوعي "الغربة" و "نفي العلاقة مع الناس" وهما موضوعان يرتبطان بالاتصال والانفصال ويشكلان معهما حقلاً واحداً هو حقل العلاقة بين الفرد والآخر.[2]

ثم تؤكد أن الثنائيات المتناقضة في البيتين الخامس والســادس تكشــف عمــا يعانيه الشاعر من تمزق وتناقض.. وكذلك في الأبيات الأربعـــة الأخـــيرة التـــي تصور ما آلت إليه حال الشاعر نتيجة لمعاناته.[3]

وترجح الناقدة أن الشاعر في ميله إلى نقل المجردات إلى مستوى المحســوس إنما يلجأ إلى ذلك من قبيل الكشف عن حدة الألم الذي يستبد به ومقدار اللوعة التي تتولد عن التناقضات المتحكمة به.[4]

وتشير إلى بعض الصور التي تنقل فيها المجردات إلى مستوى المحسوســات في القصيدة وهي:[5]

---

[1] حركية الإبداع، ص٤٨-٤٩.
[2] المصدر نفسه: ص٥٠.
[3] المصدر نفسه: ص٥١.
[4] المصدر نفسه: ص٥٣.
[5] المصدر نفسه: ص٥٢.

" إن غدا هوة لناظرها" وفيها يصبح الغد هوة فيجسم

" فيها الظنون ترتعد" وفيها تشخيص الظنون فترتعد

"أفيك أخفى خياله الأبد" وفيها تجسيم للأبد فيصبح له خيال

"ملء ضلوعي لظى" وفيها تشبه العاطفة بالنار، أي تنتقل من المعنى إلى المستوى الحسي.

وتذهب إلى أن ميل الشاعر إلى تجسيم المجردات وتشخيصها ينم عن شوق إلى استحضار ما هو غائب، والقبض على زمن مراوغ يفلت من الإنسان وعلى عوالم ورؤى تعذب خياله فيحاول أن يقتنصها ويودعها أقفاص المادة المحسوسة. وهكذا تتحدد الوصفية الجوهرية للشاعر المأخوذ بمعضلة الغياب والاقتلاع وحسرة الأشياء الهاربة: روحه تحن إلى عالم مثالي غائب وجسده أسير المادة فيبقى خياله أبدا على سفر بين العالمين.[١]

ونلمس أثر المنهج النفسي أيضا عند الناقدة أمينة العدوان حين تناولت شخصية مصطفى وهبي التل (عرار) في ديوانه "عشيات وادي اليابس" الذي عدته "وثيقة شخصية"[٢]كشفت عن نفسية مبدعة.

وذهبت الناقدة أمينة العدوان إلى أن عرارا وجد "البديل أو القيم والقناعات المفقودة في الواقع، في الطبيعة – الخرابيش، الخمر*، الغزل، .. وفي العودة إلى الفطرة أو إلى الحياة البدائية التي ضد الرتابة وضد القيم السلبية".[٣]

وتعزو هروبه إلى الخمر "نتيجة لإحساسه بواقع تعس "الحزن على الوطن" الاستعمار البريطاني الذي كان يأتي بأناس بدون جذور اجتماعية ولا يحبون

---

[١] المصدر السابق، ص٥٣.

[٢] أمينة العدوان، الأعمال النقدية، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ١٩٩٥م، ص١٨١.

* ورد اللفظ عند الناقدة "الخمرة" والصواب الخمر لقوله تعالى: " يا أيها الذين امنوا إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون" صدق الله العظيم – المائدة:٩٠.

[٣] الأعمال النقدية، ص١٧٦.

الوطن لكي يكرسوا واقع الاحتلال[١].. ورأت أن عراراً "لم يهرب من نفسه، فقد كان يحس أن له جذوراً * اجتماعية وفردية ووطنية، وإنما هرب من واقع سياسي واجتماعي كان يعجز عن تغييره"[٢]. والبيت الآتي الذي أوردته الناقدة دليل على المعاناة التي لقيها عرار عند دعوة قومه لرفض الواقع الذي يعيشونه:

هاتها واشرب فقومي كاد من ... فرط إيقاظي لهم صوتي يبح

وترى أمينة العدوان أن هرب عرار إلى الطبيعة وإلى الخرابيش جاء نتيجة لأحساسه بزيف المدينة ونفاق البشر واستغابتهم بعضهم، وتدخل الآخرين في شؤونه الخاصة[٣]:

بين الخرابيش لا كذب ولا ملق ... ولا وشاة ولا رواة أخبار

الكل زط مساواة محققة ... تنفي الفوارق بين الجار والجار

بين الخرابيش لا عبد ولا أمة ... ولا أرقاء في أزياء أحرار

---

[١] المصدر السابق: ص١٧٧.

* ورد اللفظ عند الناقدة جذور والصواب جذوراً ؛ اسم أن مؤخر.

[٢] الأعمال النقدية، ص١٧٧.

[٣] انظر المصدر نفسه:١٧٩.

رابعاً- المنهج الفني (الجمالي)

يعد المنهج الفني أخص مناهج النقد الأدبي وأولاها لمن يريد فهم طبيعة الأدب وبيان عناصره وأسباب جودته وقوته.[١]

والناقد في المنهج الفني يواجه العمل الأدبي بالقواعد والأصول الفنية ويتصل به اتصالاً مباشراً لمعرفة خصائصه الفنية وقيمته الذاتية بصرف النظر عن صاحبه وعصره.[٢]

فهو يلجأ إلى تحليل النصوص على أساس مقوماتها الأساسية والعناصر المكونة لها، دون اللجوء إلى أمر خارج عن النص كاستيحاء التاريخ واستجلاء أحداثه واستنطاق دوراته الزمنية المتتابعة أو الالتجاء إلى النفس ومساريها الغامضة وأغوارها المعقدة.[٣]

ويبحث عن المقومات الفنية التي يعد بها التعبير عن الأغراض والمقاصد فناً أدبياً يتميز عن سائر ضروب التعبير التي يتعامل بها الناس في محاوراتهم وحياتهم اليومية.[٤]

وينظر المنهج الفني في الأثر الأدبي قيمه الشعورية والتعبيرية ومدى انطباقها على الأصول الفنية لضروب الأدب، وقد يحاول الناقد المعتمد على المنهج الفني تلخيص خصائص الأديب الفنية – التعبيرية والشعورية من خلال آثاره وأعماله.[٥]

ويعتمد هذا المنهج أولاً على الانطباعات الأولى التي تتكون لدى الناقد، وثانياً على الأصول الفنية المستقرة عبر العصور "فهو منهج ذاتي

---

[١] في النقد الأدبي، عبدالعزيز عتيق، ص ٢٧٧.

[٢] المصدر نفسه: ص ٢٧٧.

[٣] مناهج البحث الأدبي، ص١٢٥.

[٤] العربي حسن درويش، النقد الأدبي الحديث، ط٢، مكتبة النهضة المصرية – القاهرة ،ص٨٥-٨٦.

[٥] انظر النقد الأدبي – أصوله ومناهجه، ص١٢٠ وانظر في النقد الأدبي، عبدالعزيز عتيق، ص٢٧٧.

موضوعــي، وهو أقــرب المناهج إلى طبيعــة الأدب، وطبيعــة الفنــون علــى وجه العمـــــوم".[1]

ويتطلب المنهج الفني في الناقد المعتمد عليه خصائص معينة، أولها أن يكــون تأثر الناقد مأمون العاقبة، ولا يكون تأثر الناقد مأمون العاقبة إلاّ إذا سبق حكمـــه على العمل الأدبي ذوق فني رفيع، يعتمد على الهبة الفنية الفطرية، وعلى التجارب الشعورية الذاتية وعلى الدربة والمران والإحاطة بالمأثور من الأدب والنقد.[2]

ويقوم هذا المنهج على القواعد الفنية الموضوعية التـــي تتمثـل فــي القيـم الشعورية والقيم التعبيرية للعمل الفني، وهذا يتطلب من الناقد فسحة في النفــس إذا شعر أن تجارب الآخرين الشعورية ليست من جنس تجاربه، وإنما عليه أن يتقبلـها ويتفحصها ما دامت تجارب الناس مختلفة ومرونة الناقد هي التي تقبــل الأنمــاط الجديدة التي قد لا يكون لها نظائر يقاس عليها، والتي قد تضيف شيئاً جديداً إلـــى القواعد المقررة والأصول المتبوعة.[3]

ومن الناحية التاريخية فالمنهج الفني يضرب بجذوره في أعماق النقد العربـــي القديم، منذ أن بدأت المحاولات النقدية الأولى، حتى أخـــذت المنــاهج الأخــرى طريقها إلى تقويم وتقييم الأعمال الأدبية.[4]

فالنقد القديم بدأ تذوقاً محضاً يقف عند حدود التأثر الفطري لا يتجاوزه إلـــى التسويغ والتعليل،"وكان الواحد منهم إذا ما استساغ بذوقه الفطري قصيدة أو جزءاً من قصيدة أو بيتاً أو حتى نصف بيت منها، فما أسرع ما يتأثر وينفعل ويندفع إلى

---

[1] النقد الأدبي –أصوله ومناهجه، ص١٢٠.

[2] انظر المصدر نفسه: ص١٢٠.

[3] انظر المصدر نفسه: ص١٢٠.

[4] انظر النقد الأدبي العربي الحديث، حسن درويش، ص٨٦.

التعميم في الحكم، فيجعل من الشاعر "أشعر العرب" أو "أشعر الناس"[١] أو أشعر بني جلدته أو أشعر الجن والإنس.

والمنهج الفني ليس نقيضاً للمناهج الأخرى، ولكنه يرفض اعتبار الفن وثيقة للتجربة الإنسانية تاريخية أو اجتماعية أو نفسية خارج حدود النص الأدبي.

ورأى أصحاب هذا المنهج أن أصحاب الاتجاهات السابقة اهتموا بالجوانب التاريخية والاجتماعية والنفسية على حساب الفن الذي يتمتع بخصائص ذاتية. وأوجدوا فرقاً بين عناصر الأدب خارج النص وداخله وعندهم أن العمل الأدبي يكتسب جوهره من مادته التحويلية داخل النص لا من مادته الخام التي خارج النص.

وقد ظهر في العصر الحديث دعاة الفن للفن مقابل دعاة الفن للحياة، " وأصحاب الفن للفن ينظرون إلى الفن على أنه وسيلة للتعبير عن وجدان الفنان ولا يصح أن يقاس إلا بمقاييس جمالية، وليس من مهمة الفنان أن يخدم الأخلاق أو يسخر فنه لأهداف اجتماعية" [٢]، وإنما الغاية تحقيق " الإمتاع واللذة وبمقدار هذا الإمتاع أو تلك اللذة يكون للأدب .. جودته أو رداءته"[٣]وإذا ما حصلت الفائدة للمتلقي فإنها ليست مقصودة لذاتها.

أما دعوة الفن للحياة فقد نشأت كرد فعل على دعوة الفن للفن التي أُبعدت الفن عن حاجات المجتمع ومطالبه، وكان لحركة الاشتراكية الروسية دور بارز في تغذية هذه الدعوة. فالأديب عندهم لم يخلق من أجل المجتمع، والفنان لا ينتج لنفسه بل لغيره وينبغي حسبما يرى أصحاب هذا الاتجاه أن ينبض الفنان بإحساس

---

[١] في النقد الأدبي، عبدالعزيز عتيق، ص٢٧٩-٢٨٠.

[٢] مناهج البحث الأدبي، ص١٩٦.

[٣] النقد الأدبي، سهير القلماوي، ص٨٢.

المجتمع الذي يعيش فيه، يعبر عنه بوعيه لمشاكل أمته، وبهذا تكون غاية الفن اجتماعية أخلاقية.[1]

ونلاحظ أن هاتين الدعوتين قامتا على طرفي نقيض، وغالتا في دعواهما وإخال أن غاية الفن هو التوسط بين هاتين الدعوتين فالفن إنما يكون للفن والحياة في أن معاً، للفن في تلبيته المتعة الفنية وتحقيقه الفائدة الجمالية، وللحياة في تشخيصه للمجتمع وتلبيته حاجاته ومطالبه.

وقد رأيت أن أفضل من يمثل هذا المنهج الناقدة نازك الملائكة التي تعد من أبرز الناقدات اللواتي استثمرن المنهج الفني في دراسة النصوص الأدبية، لما تمتلكه من ذوق فني رفيع، وموهبة فطرية خلاّقة وأحسب أن موهبة الناقدة الشعرية هي التي جعلتها أقرب إلى التعامل مع النص الأدبي وأقدر على فهم وتقويم وتقييم الأعمال الأدبية من سواها.

ولعلّ دراستها لقصيدة "القمر العاشق" للشاعر علي محمود خير دليل على ذلك، إذ أخضعت الناقدة هذه القصيدة لمقاييس المنهج الفني أو الجمالي وهي قصيدة من بين قصائد عديدة وقفت عليها الناقدة.

ونظراً لأنني أفردت فصلاً مستقلاً لنازك الملائكة وخوفاً من التكرار الذي قد يُحدث مللاً للقارئ فقد رأيت أن أقف عند الناقدة روز غريب في دراستها لشعر فدوى طوقان الموسومة بـ"نسمات وأعاصير في الشعر النسائي العربي المعاصر" حيث تختط سبيل المنهجيين التاريخي والفني، إذ ترجمت لعدد من شاعرات القرنين التاسع عشر والعشرين أمثال:مي زيادة وملك حفني ناصف وماري عجمي وسلمى صائغ، ونازك الملائكة وسلافة العامري وغيرهن، وحرصت عند تناولها

[1] انظر مناهج البحث الأدبي، ص١٩٦ -١٩٧، وانظر محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة-بيروت ١٩٨٧م، ص٤٨٤-٤٨٥.

لهذا الشعر على تقديم الإشارات النقدية في ضوء المنهج الفني في قسم كبير من دراستها.

وقد ارتأت الدراسة أن تكشف عن آثار المنهج الفني عند الناقدة روز غريب في عدد من قصائد فدوى طوقان.

وفي تصوير عام لشعرها ترى الناقدة أنه متنوع تلمح فيه الموسيقية المترفة الإنسانية والنغمة الصوفية، وأنه ينبع من صميم قلبها وواقعها، وكأنه قصة أحلامها وتجاربها، ليس فيه كآبة ولا صراخ ولا ثورة صاخبة، وأنه أغنية متصلة الأجزاء يشارك فيها الطير والشجر، والمراج والزيتون والزهر والفراشات.[١]

وتكشف الناقدة عن أبرز ميزات شعر فدوى طوقان فتراها في الطابع الأنثوي الذي تنم عليه رشاقة الألفاظ وأناقة العبارة، على غير تصنع أو تبذّل أو ضعف ذوق، وفي الطابع الكلاسيكي الذي عنت به الناقدة تأثير العربية الأصيلة في عهدها فجاءت عباراتها مطبوعة بطابع الجزالة والإيجاز.[٢]

وتذهب الناقدة إلى أن الاتجاه الواقعي في شعرها وجه من وجوه هذاالتأثير، فالشاعرة تنقل تجارب فعلية وصريحة في بث المشاعر والارتكاز على مشاهدات حيّة وتجارب قابلة للحدوث، وترى أن قصائدها الفلسطينية تقدم بأسلوبها الفني البليغ صوراً وبطولات قابلة للوجود، وشخصياتها تشهد أنماطاً واقعية أو غير بعيدة عن الوقوع. وقد عبرت الشاعرة عن هذا الاتجاه في إحدى قصائدها حيث تقول:[٣]

تبارك لحني أمي الحياة   فلحني من عمق أعماقها

---

[١] انظر روز غريب، نسمات وأعاصير في الشعر النسائي المعاصر، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص٧٧.

[٢] انظر المصدر نفسه: ص١٠٦.

[٣] انظر المصدر نفسه: ١٠٦.

وتوضح الناقدة في حديثها عن واقعية الشاعرة "أنها لا تكتفي في شعرها الحبيّ بعبارات مألوفة، مجردة سديمية، كالهوى والقلب والحلم والطيف والذكرى والصبوة والشوق، ولكنها تجسد مشاعرها في صور وأشياء محسوسة."[١]

وترى الناقدة أن الإيجاز سمة بارزة في شعر فدوى طوقان، فإيجازها يضارع إيجاز العربية في عهودها الكلاسيكية – كما يبدو للناقدة– ويظهر ذلك في قدرتها على اجتناب الحشو وفضول القول والتطويل وتكرار المعنى، وجمع المعنى الكثير في اللفظ القليل، كما في قولها:[٢]

يا مبدع الوجود لو صنته	من عبث الموت وطيش الفناء

وقولها:

فقلت: في أهلي وفي أخوتي	غنى عن الناس، عن الصخب
وخلتني ملأت منهم يدي	وخلتهم قد ملأوا قلبي
فلم يطل وهمي حتى هوى	خنجرهم وغاص في جنبي

ففي هذه الأبيات كما تقول الناقدة إقتصاد في استعمال الأفعال والمفاعيل والقيود واقتصار على الضروري من الألفاظ[٣]، وترى الناقدة أن هذه الميزة تزداد وضوحاً في ديوانيها "أمام الباب المغلق" و "الليل والفرسان" "حيث تعتمد الشعر الحر في قصائد قصيرة السطور، تقتصر أحياناً على تفعيلة واحدة أو اثنتين"[٤] كما في قولها:

- ماضٍ أنا أماه

---

[١] المصدر السابق، ص١٠٦.

[٢] المصدر نفسه: ص١٠٨.

[٣] المصدر نفسه: ص١٠٨.

[٤] المصدر نفسه: ص١٠٨-١٠٩.

ماضٍ مع الرفاق

لموعدي

راضٍ عن المصير

أحمله كصخرة مشدودة في عنقي

فمن هنا منطلقي

وكل ما لدي، كل النبض

والحب والإيثار والعبادة

أبذله لأجلها، للأرض

مهراً فما أعزّ منك يا

أمّاه إلاّ الأرض

يا ولدي

يا كبدي

وتكمل الناقدة قولها بأن "الإيجاز في شعر فدوى ليس الاختزال والحذف المقصود الذي يميز الشعر الرمزي والشعر العربي المعاصر.. الذي يعبّر عن المعنى الكثير بخطوط قليلة قوية الإيحاء والإشعاع تحتاج إلى تفسير وملء ما بينها من فجوات".[١]

وعند حديث الناقدة عن المجاز والوجوه البيانية رأت أن معظمها مستوحىً من الطبيعة، وأحياناً قليلة من الدين والتاريخ والأدب القديم. كما في قصيدة "في العباب" حيث تتخذ صور الطبيعة رموزاً لمعانيها المبهمة.[٢]

في ذلك المساء استيقظت حديقتي

وخلّعت سياجها أصابع الريح

---

[١] نسمات وأعاصير في الشعر النسائي العربي المعاصر، ص١٠٩.

[٢] انظر المصدر نفسه: ص١١٠.

واهتز تحت رقصة الرياح والمطر
العشب في حديقتي
والزهر والثمر

وترى الناقدة أن الشاعرة كانت موفقة في معالجة الأسلوب الرمزي، في هذه القصيدة التي تمتاز بالاختزال والتركيز، فلكل كلمة فيها معنى ووظيفة، فلا تفسير ولا ترادف والإيحاء يلف العبارات والألفاظ جميعا. الصور تدور حول صورة مركزية: "العباب" (ويعني ارتفاع السيل أو ثورة الأهواء) وتتماسك الصور في لوحة نابضة بالحركة تعبر عنها الألفاظ نظير (استيقظت، خلعت، واهتز تحت رقصة الرياح والمطر). وتشير إلى الأزمة النفسية التي عانتها الشاعرة وتفجرت في هذه القصيدة.[١]

وعن المعنى تقول الناقدة إنه مشوب بالإبهام على نحو ما يجيء في سائر الشعر الرمزي الذي يحتمل أكثر من تفسير"[٢] أما "الإيقاع أو النغم فيجاري المعاني في القوة والعنف، إذ يعتمد على الرجز المجزوء والوزن الحر المبني على التفعيلة، وقد غلبت فيه الفقرات القصيرة المشحونة بالمعنى، والقوافي والمفردات الممتازة بالجزالة والعنف"[٣]

وعن بناء القصيدة تلحظ الناقدة أن الواقعية في المضمون واجتناب الشرود والحشو والربط بين الأسطر من أهم ما يميز قصيدة الشاعرة "مع المروج" فتقول: "ونلاحظ طبيعة الانتقال من تحية المروج إلى وصف واقع الشاعرة التي تناجي المروج وتبعث ذكريات الماضي العذبة التي تثير شوقها إلى الارتماء في أحضانها والفناء فيها".[٤]

---

[١] المصدر السابق: ص١١٣-١١٤.
[٢] المصدر نفسه: ص١١٤.
[٣] المصدر نفسه: ص١١٤.
[٤] المصدر نفسه: ص١١٤.

وتلحظ الناقدة أيضاً مراعاتها للربط المحكم بين السطور في المقطع الواحد كما في قولها:[١]

كم رفّ قلبي يا مروج لكوكب الراعي الخفوف
سبق النجوم إلى الطلوع وراح في الأفق السحيق
يصغي كما تصغين أنت معي إلى الصمت العميق
ونذوب مندمجين، متحدين بالكون الطليق

وتبين أن السطور الثلاثة الأخيرة تؤلف وصفاً موسعاً لكوكب الراعي الوارد ذكره في السطر الأول.

وتستنتج الناقدة أن بناء القصيدة في شعر فدوى طوقان "منطقي يعتمد التفصيل بعد التعميم أو يقارن بين حاضر وماضٍ ومستقبل. تركيزي يكرر عبارة تؤلف إطاراً جامعاً أو أداة ربط، درامي يسوق المعاني بحركة تصاعدية إلى قمة يليها الحل.. وأن الوحدة في أشكالها هذه ميزة أساسية في شعرها نظير الاتجاه الواقعي وسلاسة العبارة وجودة الإيقاع".[٢]

وعن الميزات الإيقاعية رأت الناقدة أن الشاعرة مفتونة في التكرار، فهي تكرر "الألفاظ– المفاتيح" والعبارات ذوات الأهمية المركزية[٣] مثل قولها:

ينتظر النهار
من أجلنا ينتظر النهار
و
الموت رابض على النهر

[١] المصدر السابق، ص١١٤.
[٢] المصدر نفسه: ص١١٦-١١٧.
[٣] انظر المصدر نفسه: ص١١٨.

الموت رابض لكل من عبر

وهي تكرار الكلمات المعبرة عن شدة الانفعال مثل:

يا لهذا النشيد تنطلق الأرواح فيه من ربقة الأجساد

يا لهذا النشيد أوغل في أعمال ذاتي محطماً أصفادي

أما القوافي فهي في نظر الناقدة مُختارة، تمتاز بالرقة والانسياب، تسيطر عليها الميزة الغنائية، كما في قولها:[١]

وأنت، وأنت تخاف الخريف	وتشفق من ريحه العاتيه
تخاف على زهرات الصبا	تبدّدها كفّه القاسيـــه
فلا نور يشتاق طل الصباح	ويوحي بأنغامك الظاميه
تخاف تزايلك الملهمـــات	وتخمد أشواقك الطاغيـــه
ويفرغ نايك من لحنـــه	ويثوي حطاماً بأضلاعيه

وتوضح الناقدة أن "القافية اليائية المسبوقة بحرف مدّ، المنتهية بهاء ساكنة، تزيد في عذوبة النغم الناشئة من الإيقاع المنتظم في الوزن والانسياب الموسيقي في الألفاظ".[٢]

ويبدو للناقدة أن الموسيقية التي تميز شعرها إجمالاً، كثيراً ما تعتمد على تكاثر حروف المدّ والمقاطع الطويلة وعلى الإيقاع الداخلي الماثل في تكرار الصوتيات المتماثلة أو المتقابلة وتوازنها كما في قولها:[٣]

يا عذاباً يتنامى

يتنامى كل يوم

---

[١] انظر المصدر السابق، ص١٢٠-١٢١.

[٢] المصدر نفسه: ص١٢١.

[٣] المصدر نفسه: ص١٢١.

يا جراحاً تتأوه

وتختتم الناقدة دراستها حول شعر فدوى طوقان بقولــها: "إذا جــاز لنــا إصدار حكم إجمالي على الشاعرة. قلنا أن شعرها شـــبيه بجـــدول الخريــر يسرح في أرض سهلة ممهدة، لا يتطاول إلى الغريب من الصور والمفــردات ولا إلى المعنى الأسطوري العجيب، ولا يســـتهويها التعبــير الــلا مــألوف المخالف للمنطق"[١].

وبهذا التحليل الذي أوردته الناقدة لعدد من قصائد فدوى طوقان تكون قـد ردّت النصوص الأدبية إلى أصولها ومنابعها وعناصرها ومقوماتـــها التـــي تتمثل في المعاني والأفكار والعاطفة والخيال والأسلوب التي تشكل بمجموعها جوهر العمل الأدبي.

ومن الدراسات التي اتسمت بالطابع الفني دراسة جليلة رضا حـــول الشـــعر والشعراء حيث ترجمت فيها لبعض الشعراء المحدثيـــن وتنــاولت بعضـــاً مــن قصائدهم تناولاً فنياً.

وفي وقفتها عند قصيدة "عبير الأرض" للشاعر فوزي العنتيل تصف القصيـدة بأنها رائعة الديوان يمزج الشاعر الوطن بالقرية بالحرية بالطبيعة بذكريات الأهـل وأخيراً بالماضي والمستقبل. كل ذلك في تحليق خيالي بعيد وتصوير مجنِّح وثــاب وإيقاع عذب رنان مع مرونة وحيوية. فكل لفظ فيها يقوم على عنصـــر الجمـــال ويرتوي من منبعه. وكل بيت فيها فيه خفوت وشدة وتركيز واســـتطراد وشـــفافية واستبطان"[٢] والقصيدة طويلة وقد اختارت الشاعرة جليلة رضا بعض أبياتها التـــي تحدث فيها الشاعر عن قريته:

يجتاحني ألف شوق إذا ذكرت ثراهـــــا

---

[١] المصدر السابق: ص١٢٣.

[٢] جليلة رضا، وقفة مع الشعر والشعراء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م، ص٨٩.

فقد بنيت الفصول الخضراء حول قراها

وقد نقشت بقلبي أفراحها وأساهـــــــــا

غرست فيها زهوري فأرضعتني شذاهـــا

وصنت فيها كنوزي فباركتها يداهـــــا

أبي هناك وعمي ماتا شهيدي هواهــــــا

خامساً- المنهج البنيوي:

تعني البنيوية لغة البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، واصطلاحاً تطلق على منهج فكري يقوم على البحث عن العلاقات التي تعطى للعناصر المتحدة قيمة وضعها في مجموع منتظم، مما يجعل من الممكن إدراك هذه المجموعات في أوضاعها الدالة.[١]

والذي يهمنا في هذا المنهج الجانب المتعلق بالنقد "ويعد النقد البنيوي أساساً تياراً نقدياً ضمن تيارات نقدية عديدة، تنظر إلى النص الأدبي كيانا لغوياً قائماً بذاته، ومن ثم ينصب اهتمامها على تحليل النص من حيث ألفاظه وجمله وتراكيبه ومجازاته وصوره الشعرية".[٢]

وقد برزت البنيوية في الستينيات من هذا القرن في فرنسا بشكل واضح "فمجلة ييل للدراسات الفرنسية ذات النفوذ الواسع قد خصصت عدداً للبنيوية في عام ١٩٦٦، وتم نشر "المعركة البنيوية" بدءاً من ديريدا إلى تودوروف في عام ١٩٧٠"[٣] وقد اهتمت في مجالات معرفية عديدة منها: اللسانيات والنقد الأدبي وعلم النفس وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا وغيرها.

والنقد البنيوي يتمركز حول النص كبنية مغلقة على ذاتها، ويعزله عن كل شيء، المؤلف والمجتمع والظروف التي نشأ فيها النص[٤] وترى أن الواقع الذي يقوم عليه النص الأدبي لا يخرج عن الخطاب أو اللغة.[٥]

---

[١] في النقد الأدبي الحديث، فائق مصطفى و عبدالرضا علي، ص١٨٢.

[٢] المصدر نفسه: ص ١٨٢.

[٣] بول هيرنادي، ما هو النقد، ترجمة سلافة حجاوي، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ١٩٨٩،ص٧٩ وانظر جان لوى كابانس، النقد الأدبي، ترجمة، فهدعكام ط١، دار الفكر – دمشق،

[٤] انظر صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر: ط١، دار الآفاق العربية .القاهرة ١٩٩٧م،ص٩٦.

[٥] انظر مجلة عالم الفكر: مقال بعنوان "مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي" محمود الربيعي المجلد الثالث والعشرون – العددان الأول والثاني يوليو/اكتوبر ١٩٩٤، ص٣٢١.

ويرى نصرت عبد الرحمن أن النقد التشكيلي استند إلى الوضعية المنطقية في وظيفة اللغة وفي الفصل بين لغة العلم ولغة الأدب مما أفضى إلى أن يختص العلم بالمضمون ويختص الأدب بالشكل.[1]

فالبنيوية غير معنية بالمعنى أو المضمون وإنما انصب اهتمامها على "كيف يمكن لمعنى ما أن يكون ممكناً، على حساب ماذا .. وبأية طرق"[2]

وجوهر النقد البنيوي هو التحليل وليس التقويم، ويرى رواد هذا المنهج أن هدف النقد ليس في وصف العمل الأدبي بالجودة والاستحسان أو الرداءة والقبح، وإنما هدفه الأول هو إبراز كيفية تركيب العمل الأدبي والمعاني التي تكتسبها عناصره عند تآلفها مع بعضها بعضاً.[3]

فاجتماع عناصر العمل الأدبي المستقلة في نظر البنيويين يخضع لقوانين تتحكم في بناء العلاقة التي تجمع الأجزاء، وتضفي هذه القوانين على النص المنتج سمات تختلف عن سمات العناصر الأولى متفرقة.[4]

والمقصود أن عناصر العمل الأدبي ذات السمات المختلفة متكاملة فيما بينها على أساس مستويات متعددة تمضي نحو بناء متكامل الوظائف في النطاق الكلي الشامل.

ويقترح بعض البنيويين ترتيب هذه المستويات على النحو الآتي:[5]

١. المستوى الصوتي: وتدرس فيه الحروف ورمزيتها وتكويناتها الموسيقية من نبر وتنغيم وإيقاع.

---

[1] انظر في النقد الحديث: د.نصرت عبد الرحمن ،ص٥٤-٥٦.

[2] ما هو النقد، ص٨٧.

[3] انظر في النقد الأدبي الحديث، فائق مصطفى وعبدالرضا علي، ص١٨٣.

[4] انظر نبيله إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب،ص٢٢.

[5] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٧م، ص٣٢١-٣٢٢.

٢. المستوى الصرفي: وتدرس فيه الوحدات الصرفية ووظيفتها في التكوين اللغوي والأدبي خاصة.

٣. المستوى العجمي: وتدرس فيه الكلمات لمعرفة خصائصها الحسّية والتجريدية والحيوية والمستوى الأسلوبي لها.

٤. المستوى النحوي: وتدرس فيه الجمل تأليفها وتركيبها وطرق تكوينها وخصائصها الدلالية والجمالية.

٥. مستوى القول: حيث يتم تحليل الجمل الكبيرة لمعرفة خصائصها الأساسيّة والثانوية.

٦. المستوى الدلالي: وهو المستوى الذي يشغل بتحليل المعاني المباشرة وغير المباشرة والصور المتصلة بالأنظمة الخارجة عن حدود اللغة التي ترتبط بعلوم النفس والاجتماع وتمارس وظيفتها على درجات في الأدب والشعر.

٧. المستوى الرمزي: وهو الذي تقوم فيه المستويات السابقة بدور الدال الجديد الذي ينتج مدلولاً أدبياً جديداً يقود بدوره إلى المعنى الثاني أو ما يسمى "باللغة داخل اللغة".

والمنهج البنيوي كأي منهج سابق لم يخل من سلبيات أهمها تهميشه لعالم القيم والأخلاق التي يتأثر بها منشئ العمل الأدبي، وتجاهله الأبعاد الجمالية للنص الأدبي، ونتيجة لهذا التجاهل فقد تُقوّض أركان المعادلة النقدية المبنية على الإجادة والرداءة والتي يشكل الاستحسان أحد طرفيها والقبح طرفها الآخر وبهذا يتساوى جيد العمل الأدبي مع رديئه، الأمر الذي يقود الأدب نحو مهاوي الانحطاط والتردي.

وبهذا يتضح لنا أن المنهج البنيوي يتعامل مع النص كبنية مغلقة على ذاتها، وينظر إلى النص الأدبي ككيان لغوي مستقل قائم بذاته، وينصب اهتمامه على تحليل النص الأدبي من حيث ألفاظه وجمله وتراكيبه ومجازاته وصوره الشعرية.

ويتضح لنا أيضاً أن دارسي الأدب ونقاده الذين يسيرون على المنهج البنيوي في دراستهم للنصوص الأدبية لا بد وأن ينطلقوا من مستويات عديدة ليمضوا نحو بناء متكامل الوظائف لعناصر العمل الأدبي ذات السمات مختلفة المستويات الصوتية والصرفية والمعجمية والنحوية والرمزية والدلالية..الخ لمعرفة القوانين التي تحكمت في بناء العلاقة بين هذه المستويات.

ولعلّ خير من يمثل هذا المنهج الناقدة أسيمة درويش في دراستها لشعر أدونيس، حيث درست عدداً من نصوصه أبرزها نص "هذا هو اسمي" الذي ترى أنه كسر وحدة الموضوع، واخترق حدود الجملة والسطر والإيقاع وأصبح حيز تفجُّرات وملتقى مسارات وأنهاراً جوفية من الدلالات، حيث يبدو الذاتي والجماعي والكوني في تماوج وتداخل في زمن محوري يوحد الحُلمي بالسياسي والاجتماعي. فجاء النص استبطانا لمناخ هزيمة ١٩٦٧م.[١]

والدراسة من الطول بحيث يتعذر الإحاطة بكل ما جاء فيها ولذلك سيقتصر بحثنا على مستوى واحد من هذه الدراسة وهو المستوى الرمزي تحت عنوان "المرأة في هذا هو أسمي" كنموذج تطبيقي على المنهج البنيوي.

تقول الناقدة تحت عنوان المرأة: تداخل الأنثى إلى النص الأدونيسي دخولاً جارفاً لتمارس الانشطار على ذاتها بحركة تحويلية مباغته ودائبة يصعب رصدها وتعيين دلالتها، فهي الرحم/ الحياة، والأرض/ المدينة، والجنس/ الخصوبة واللغة، الإبداع، بل هي كل ما من شأنه أن يمثل رمزاً لتحول الحياة وديمومة الحركة،

---

[١] انظر أسيمة درويش، مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، ط١، دار الآداب – بيروت، ١٩٩٢م،ص١٩.

فيتحول النزوع إلى التوحد بالأنثى إلى باعث لليقين يشحن الشاعر بالعزم، ويفـرغ شحنة توتره، وقلقه، وتباريح بواطنه ليمده بطاقة الاستمرار والقدرة على المضي.[١]

والنزوع إلى التوحد مع الأنثى كرحم وجودية في النص الأدونيسي هو مـن قبيل النزوع إلى التوحد مع براءة ما قبل الولادة، والعودة إلى بـراءة مـا قبـل الإحساس بالبهجة أو القنوط، وما وراء الإحساس بالفرح أو الشقاء. أنه الـنزوع إلى لقاء الأنثى بمعناها المطلق، في لحظات بكر تلغي الزمان والمكان إلغاء تامـا يحقق للشاعر الغلبة الحقيقية على تصدعاته الإنسانية[٢].

وتدخل الأنثى إلى "هذا هو اسمي" – حسبما ترى الناقدة – دخـولا صارخـا وعنيفا لا يختلف في جوهره عن حضورها الطاغي في النص الأدونيسي عامـة، من حيث كونها رمزا مشحونا بالدلالة الاحتمالية للمطلق الشـمولي الـذي يمكـن الشاعر من مخاطبة العالم واستدخاله إلى النص[٣].

وتشير الناقدة إلى بعض الدوال من النص مثل: حوضك (دخلت إلى حوضك) وأرض (أرض تدور حولي) والمدينة (صرخة تعرج المدينة) لتبث فـي سـطح النص دلالة صريحة تؤشر إلى الخطاب القائم بين الشاعر والأرض، ثم لا تلبـث الأرض المخاطبة أن تتحول إلى أنثى تثير شهوة الشاعر وغرائزه الجسدية (عندي لثدييك هالات ولوع لوجهك الطفل وجه مثله...) .. ثم يتحـول الخطـاب إلـى مساءلة الأنثى اللغة (هل أنت في قبري؟ هاتي ألمس يديك اتبعينـي) ثـم تتحـول الأنثى إلى نار – شعلة التحول الأبدية – يجاسدها الشاعر فتحبل بجنين لم يولد بعـد (تحبل النار/ أيامي أنثى، هذا جنينك). ثم لا يلبث الخطاب أن يتحول إلـى أنثـى

---

[١] المصدر السابق، ص١٦٧.

[٢] المصدر نفسه:ص١٦٧.

[٣] المصدر نفسه:ص١٦٧-١٦٨.

مطلقة: فهي طير ملء الكف، وأنثى لهيب ناهداها ولغة تحول الأرض إلى لعبة بيدي الشاعر، وفرس تخترق الغيم إلى الماوراء[١].

وتقول الناقدة: إنه من إقامة الجدلية الحوارية بين الشاعر كإنسان شمولي وبين الأنثى كمطلق كوني تتعدد الاحتمالات، وتتوحد المحاور، وينشطر الخطاب على ذاته لتنمو القصيدة متمكنة من خطاب العالم وتحويل الذاتي إلى كوني، حيث يقوم التداعي لحركة التوحد والانشطار بالإضافة إلى الاحتمال المطلق بتخصيب النص بما لا حصر له من الدلالات[٢].

هكذا تستدعي الأرض في – هذا هو اسمي– ما يشبهها أو يذكر بها: الأنثى كنبع للحياة الأبدية. استدعاء الأنثى النزوع إلى الاشتغال الجسدي، وإلى النار الحبلى، تحول من حالة إلى حالة، وهذا التداعي الدائب للأنثى يثير لدى الشاعر الرغبة الجنسية والالتحام الجسدي، إلاّ أن المجاسدة في رأي الناقدة تطرح مفهوماً مغايراً للمتعة في بعدها الحسي، فالشاعر يعشق النار لأنها تحبل بجنين سيولد فيما بعد، ويجاسد أنثاه المطلقة كي تتناسل في خَطْوِهِ طريقاً، وعندما يتحول الواقع إلى كابوس يطبق عليه الرعب والهلع تغطيه أنثى "لهيب ناهداها" ليفتح بلهيبها المشتعل في جسده الوجه الآخر للوجود[٣].

والجنس في رأي الناقدة لا يمت بصلة إلى ما يربط بين المرأة ومعاني الغواية والفتنة من حيث هي مرادفات للخطيئة والسقوط، بل هو النقيض تماماً. حيث أن هذا النزوع إلى التلاحم الجسدي يُغفل البعد الحسّي العابر، والقابل للتغلب والانطفاء إغفالاً تاماً ليسمو بالعلاقة الوجودية للأنثى إلى مرتبة الأصل/ الجذر في حركة الولادة الأبدية للحياة في الكون[٤].

---

[١] المصدر السابق، ص١٦٨.

[٢] المصدر نفسه:١٦٩.

[٣] انظر المصدر نفسه:١٦٩.

[٤] المصدر نفسه:١٦٩.

وترى درويش أن زمن كتابة القصيدة إثر هزيمة ١٩٦٧م يستدعي إحساس الشاعر المرير بالهوّة الهائلة بين الأنوثة الكونية كمولّد أبدي للحياة والنماء وبين الأنوثة كما تتمثل اجتماعياً وثقافياً في وضع المرأة العربية المتدنّي إلى ما يقرب من حالة اللاحضور. ومن هذا المنطلق تدخل المرأة ببعدها الاجتماعي الراهن إلى القصيدة دخولاً خافتاً من واقع كونها عنصراً مشلولاً أُلغيت فاعليته. ويظهر ذلك في المقطعين الآتيين[1]:

الأول

"والنساء ارتحن في مقصورة
يستجرن الكتب المستنزلة
ويحوّلن السماء دمية أو مقصله"

والثاني

"والنساء ارتحن في مقصورة
ينتشلن الليل من آباره
ويخيّطْن السماء
ويغنيّن: علي لهبٌ
ساحر مشتعل في كل ماء
ويسائلن السماء:
نجمة أو مومياءْ
هذه الأرض؟
ويفتّقن السماء
ويرقّعْن السماء

[1] انظر المصدر السابق، ص١٦٩.

وهكذا يتمثّل التضاد بين رؤيتين للأنوثة: الأنوثة كحالة من الوجود الفاعل. المولد، المغيّر، (الرحم، المدينة، النار، الأرض، الحضارة) أي الأنوثة كمحور للعالم المتحرك ومعنى لأبدية الحياة، والأنوثة كوضعيّة تاريخية للنساء اللواتي تحكم حياتهن وأفكارهن مظاهر الجمود والتبعية والتخلف[1].

وتذهب الناقدة إلى أن أمر إسناد الشاعر لجميع الأفعال في المقطع إلى "نون النسوة" إشارة إلى تحول الخطاب من محاورة الأنثى المطلقة إلى وصف الوضع الإنساني، الاجتماعي للنساء. ففي المقطع سيل من الأفعال المسندة إلى "نون النسوة" غير أن هذه الأفعال مسبوقة بقول الشاعر: (ييس التاريخ من تكراره في طواحين الهواء) للدلالة على استمرارية تدني فاعلية المرأة واستنقاعها المتكرر في ما اقتصر عليه دورها فيما مضى من تاريخ عصر "الإماء". فإذا استراحت الحضارات في "ورق" واستراحت الأمة في "خندق" فإن النساء استرحن في "مقصورة" حيث أن الراحة نقيض للفاعلية ورديف للتبعية التامة في جميع الأحوال. وبالرغم مما تحمله الأفعال (ارتحن، يستجرن، يخيطن، يفتقن، يرقعن، يغنيّن) من الدلالة السلبية، فإن النساء يتساءلن كيف ينشلن أنفسهن من هذه المحنة، من جهة (ينشلن الليل من آباره)[2].

وتخلص الناقدة إلى أن وصف الشاعر للحضور الملغى للمرأة أتى عنيفاً في عدميته وسلبيّته من قبيل تضمين الشيء بضده وتثوير الحركة باستدعاء نقيضها، وإنه على مدى تجربته الشعرية لم يتوقف عن مغالبة ذاكرته الجمعيّة لتجاوز مخزنها اللاوعي للمعرفة القبليّة من جهة، وللأحكام الحصريّة المسبقة التي تختزنها الذاكرة البشرية حول المرأة عبر التاريخ الإنساني من جهة أخرى[3].

---

[1] المصدر السابق، ص١٧١.

[2] انظر المصدر نفسه:ص١٧١.

[3] انظر المصدر نفسه:ص١٧٣.

ومن بين الدراسات التي سارت على المنهج البنيوي نذكر دراسة الناقدة ديزيرة سقّال "من الصورة إلى الفضاء الشعري" التي هدفت إلى وضع خطوط عريضة في المفاهيم الدلالية لبنية النص من خلال القراءة الداخلية لنصوص من شعر بدر شاكر السياب وخليل حاوي وأدونيس.

وقد بدت ملامح المنهج البنيوي في تناولها لتشكل فضاءات الصورة الشعرية عند الشاعر خليل حاوي في قصيدته "في سدوم للمرة الثالثة" التي يقول فيها:[١]

أمْسي احترق
واحترق غدي
وخطوة مرهقة مرهقه
تهُمُّ في الظن ولا تبتدي
في سبخة محروق مُحْرَقه

يحترق التراب!
يحترق الحجر!
يحترق السحاب!

لا يلتقي ظل على أرضها
من غيمة أو نبتة مورقه

حوافر الدّواب
تُرَصِّعُ الأوحال بالحفر

---

[١] انظر ديزيرة سقال، من الصورة إلى الفضاء الشعري (قراءات بنيوية)، ط١، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٩٣م، ص٢٧.

بعض البياض الشاهق البعيد

ينحل فيها، يمحي في رغوة الصديد

وشهوة البشر

تشتف ما لا تشتهي

وغير ما تريد

ما يلتوي عنه دوي اللهب

المسعور في الكلاب

وتلتوي قناطر الذباب

مسعورة، تشف عن شرر

يحترق التراب!

يحترق الحجر!

وترى الناقدة أن "هذا النص يتألف من ست لوحات تشكل فضاء الصورة، وتصب كلها في إطار أداء المعنى"[1].. وتستأنف الناقدة قولها إن معنى القصيدة داكن معتم، ويتجلى ذلك من خلال اللوحات التي يمثل كل مقطع منها لوحة تدعم الأخرى بحسب توزيعها. ففي اللوحة الأولى ترى الناقدة أن عناصر الدمار تتلاحق متمحورة حول صورة الاحتراق، وأن هذه الصورة هي الإطار الثابت للوحة، وأكثر عناصرها تكرارا، والعنصر الآخر الذي يطغى على اللوحة هو

[1] انظر المصدر السابق، ص٢٧.

عنصر الفناء والموت المعبر عنه بعدة وسائل[١]، "فالأمس والغد يتمثل بينهما صـراع عادة، أما في الصورة الشعرية فيستويان في الاحتراق والفناء.. ويعني هذا كمـا يبدو للناقدة – أن الفناء ينسحب على الزمن بكامله، وأن حركة الزمن توقفت، فـلا أمل في المستقبل والخطوة "مرهقة" أي أنها لا تكون تقدماً.. وهذه الخطوة تهمُّ ولا تبتدئ"[٢]. وتتابع الناقدة قولها : "والتوقف /الثبات بحد ذاته صورة للتحجر والموت، تناقض صورة الحركة، ولكي تكتمل صورة هذا العيّ والتحجر يختار الشاعر لـها السبخة إطاراً مكانياً"[٣] لانها أرض مالحة موات لا ينبت فيها شيء.

وتذهب الناقدة إلى أن هذا التكثيف لصور الثبات والفناء يمثل حالـة نفسـية تشكل محوراً مهماً من محاور الصورة، وأن الاحتراق حالة من حالات التلاشـي، لأن البعد الدلالي للاحتراق هو صورة مما تتركه النار بعد أن تأتي على ما تـأتي، وأن الاحتراق يمثل الرماد والموات والدمار التام، وبهذا تكون الصورة مسـتوحاة من نفس الشاعر التي تفيض منها صور الزوال والقتام.[٤]

أما اللوحة الثانية فترى الناقدة أنها تركز على الفناء من خلال التكرار لجعـل الصورة متوالية ومستمرة، واستخدام الفعل المضارع يراد به الاستمرارية، أي أن زمن الفعل ينسحب على الحاضر والمستقبل.[٥]

وفي هذه اللوحة يشمل الاحتراق التراب والحجر والسـحاب، و"الأول يمثـل الخصب أي الأرض التي تنبت (بعكس السبخة). وعندما يحترق التراب تتسـاوى الأرض الخصبة بالسبخة في البوار واليباب.."[٦] والحجر يمثل الصلابة التي فـي

---

[١] انظر المصدر السابق، ص٢٧.

[٢] المصدر نفسه: ص٢٧-٢٨.

[٣] المصدر نفسه: ص٢٨.

[٤] انظر المصدر نفسه: ص٢٨.

[٥] انظر المصدر نفسه: ص٢٨.

[٦] المصدر نفسه:ص٢٩.

الطبيعة، وكلاهما التراب والحجر من عناصر الأرض، والسحاب عنصر من السماء يمثل الخصب والحياة فهو مصدر المطر، فعندما يحترق تموت خصوبة الأرض.[١]

أما اللوحة الثالثة التي تبدأ بالنفي (لا يلتقي) فإنها ترتبط بلقاء عنصرين حيويين: الغيم الذي يمثل المطر بكل ما فيه من طاقات الحياة والحيوية) والنبتة (بكل ما فيها من صور الحياة والنضارة، والنفي في نظر الناقدة شبيه العدم /الموت لأنه نفي للحياة.[٢]

وتبين الناقدة أن لفظة (أرضها) هي محور الحركة في القصيدة "فالأرض هي التي تتمثل منها الإمكانية: إما إمكانية الخصب، وإما إمكانية البوار"[٣]وتذهب الناقدة إلى أن للفظة "الأرض" أن تتخذ معنى"الرحم" مجازياً إذا ردت الكلمات إلى حقولها الدلالية الواسعة : الحياة والموت – الانبعاث والتحجر – الولادة والعقم، وكل ما يرتبط بالأرض من رموز يشير إلى ذلك: رموز الخصب والهته: عشتار- أدونيس-إيزيس-اوزيريس-..) ورموز المطر (وديونيزيوس)[٤]. وبهذا يكون النفي لكل هذا.

أما اللوحة الرابعة فهي صورة مختلفة في جزيئاتها، فالدواب تطأ الأرض بعنف والأرض موحلة يباب. وترى الناقدة أن لفظة الدواب وحدها تفتح فضاء الفكرة والصورة بعدما ترتبط بالمستوى الأول وبلوحات النص ككل، فلفظة دواب عندما تربط بما حولها من ألفاظ: الأوحال- الحفر يتوسع معناها لتصير دواب

---

[١] انظر المصدر السابق:ص٢٩.

[٢] انظر المصدر نفسه:ص٢٩.

[٣] المصدر نفسه: ص٢٩-٣٠.

[٤] المصدر نفسه: ص٣٠.

الغزو والتدمير والفتك والموت، وهذه الصورة ترتبط باللوحة الأولى التي تجلّت فيها مشاهد الفراغ والعقم والموت[١].

وفي اللوحة الخامسة تتلاحق صور العقم والموت كما يبدو للناقدة في قول الشاعر: بياض بعيد ينحلّ في سدوم ويمّحي، وتذهب إلى أنه "الغيم العقيم لا يمطر، والغيم هنا يتحول إلى نقيضه لأنه عادة صورة الخصب متمثلاً بالمطر"[٢] ولكن الرّمز ينعكس في القصيدة ليصبح الغيم رسم لا حركة فيه ولا حياة.

وهذه صورة أخرى من صور الفراغ والجدب والبوار "فالبياض يساوي الغيم / إحلال الصفة محل الموصوف).. من باب تفريغ الكلمة من محتواها الدلالي المباشر وتفريغ الغيم من مدلوله الحيوي لإدخاله في عملية دلالية جديدة.. ينتقل فيها الشيء إلى نقيضه: تتحول صورة الحياة إلى رمز من رموز الموت وصورة الخصب إلى رمز من رموز العقم"[٣].

أما اللوحة الأخيرة فهي في نظر الناقدة حريق داخلي وخارجي تمثله مجموع كلمات :شهوة– اللهب (دويّ اللهب) – المسعور– مسعورة– شرر.. احتراق نفسي يواكب احتراق الأرض في سدوم، ويعكس صورة الشر المتمثل في النار بأبعادها الخطيرة: نار الخطيئة– نار جهنم"[٤].

وتذهب الناقدة إلى أن البنية الدلالية لهذا اللوحة "تعود بنا إلى قصة سدوم الأساسية فسبب دمار سدوم هو كفرها، وانحراف البشر نحو الخطيئة، وهجرانهم الرب، لهذا أبادها الله"[٥].

---

[١] انظر من الصورة إلى الفضاء الشعري، ص٣٠.

[٢] المصدر نفسه، ص٣١.

[٣] المصدر نفسه، ص٣١.

[٤] المصدر نفسه، ص٣١.

[٥] المصدر نفسه، ص٣١-٣٢.

وترى أن البشر في هذه اللوحة أسرى شهواتهم .. وفيض الشهوة يوازي فيض الخطيئة، والخطيئة موت نفسي – وهي في نظر الناقدة. رمز العقم وهي تعني دلالياً ، فراغاً نفسياً من الخير" [١].

وتذهب إلى أن في هذا تحول مزدوج للبشر على مرحلتين يمثل الموت والعقم:

البشر ←1 الكلاب ←2 الذباب

وفي هذه الصورة ينحدر مستوى البشر إلى الحيوانية (الكلاب) إلى الحشرية (الذباب) والصفة الوحيدة الجامعة بينها هي السّعر والشهوة.[٢]

وتخلص الناقدة إلى أن تكرار الشاعر لعبارتي (يحترق التراب) و (يحترق الحجر) "يعطي النص ككل شكلاً دائرياً يجعل منه حلقة مفرغة، لكي ينتهي كما ابتدأ" [٣]، وعلاقة هذا الشكل بالفضاء الدلالي هو الإيحاء بالتكرار اللامتناهي للموت والعقم في مجتمع الشاعر.

ومن الدراسات التي سارت على المنهج البنيوي دراسة الناقدة فريال جبوري غزول المعنونة بـ"فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر".. حيث تناولت فيها الناقدة مسألة الغموض ثم شعر محمد عفيفي مطر وتحدثت عن عدد من القضايا مثل: الحداثة والإبداع والغموض في الشعر والنقد والدلالة، وتعرضت فيها لتوضيح بعض المصطلحات مثل: التناص والمأثور واللازمة.[٤]

---

[١] المصدر السابق، ص٣٢-٣٣.

[٢] انظر المصدر نفسه: ص ٣٢ - ٣٣

[٣] المصدر نفسه: ص٣٣.

[٤] انظر فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث، ابريل ١٩٨٤م، دراسة بعنوان "فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر" فريال جبوري غزول، ص١٧٥.

سادساً- المنهج التكاملي:

يطلق بعض الدارسين على هذا المنهج إسم (الانتقائي)، ويُعرَّف بأنه "المنهج الذي يدرس العمل الأدبي دراسة لا تقتصر على منهج معين، من مناهج الاتجاه الفني أو النفسي أو الاجتماعي، بل هو مجموع هذه المناهج المتفرقة، قد استغل بطريقة لا توحي بأن مطبقها منحاز إلى منهج معين منها"[١].

وتبرز أهمية هذا المنهج في أنه يتناول العمل الأدبي من جميع زواياه، فيتناول صاحب الأثر، وعصر الأثر وبيئته.. إلخ ولا يغفل عن القيم الفنية الكامنة في العمل الأدبي، ولا يُغْرق العمل الأدبي في لجة الأفكار الاجتماعية والبحوث النفسية، وإنما يجعل الناقد والمتلقي يعيشان جو الأدب جماله ونكهته.

وفي هذا المعنى يقول الاستاذ سيد قطب: "والمناهج بصفة عامة في النقد تصلح وتفيد حين تتخذ منارات ومعالم؛ ولكنها تفسد وتضر إذا جعلت قيوداً وحدوداً.. فكل قالب محدود هو قيد للإبداع. وقد يصنع القالب لتضبط به النماذج المصنوعة، لا لتصب فيه النماذج وتصاغ"[٢].

ومناهج النقد الأدبي في حقيقتها ما هي إلاّ تجارب النقاد وممارستهم لعملية النقد عبر العصور، واستخدامها مفيد طالما نظر إليها النقاد على أنها أضواء كاشفة عن طريق النقد، أما إذا تراءت للنقاد على أنها قوانين واجبة الاتباع فإن ضررها يكون أكثر من نفعها على النقد والناقد، ويتمثل ضررها على النقد في أنها تفسده وتخنقه وتقضي على جوهره وغايته وتتحكم في حريته وانطلاقاته. أما ضررها على الناقد فيتمثل في تقييده بأصول المناهج وحدودها مما يجعل من الناقد

---

[١] النقد الأدبي الحديث، العربي حسن درويش، ص١٣٢.

[٢] النقد الأدبي- أصوله ومناهجه-: سيد قطب، ص٢٣٥.

"عبداً" لهذا المنهج أو غيره وهذا من شأنه أن يضعف شخصية الناقد ويجمد نشاطه وروح التجديد والابتكار لديه[1].

وقد شبه الدكتور سعد ظلام المناهج في البحث والنقد في تداخلها وتمازجها للاستفادة منها بالأواني المستطرقة، فالسائل الذي يوضع في إناء من هذه الآنية يمر إلى الأواني الأخرى بتوزيع متساوٍ، وإذا ما أُخذ السائل من إناء انسحب الأخذ على الجميع، فالاستفادة من هذه المناهج تكون في تمازجها وتكافلها[2].

والمنهج التكاملي يأخذ من المناهج أحسن ما فيها، وأكثرها ملائمة لخدمة النصوص، بعد أن يكون الناقد قد درس هذه المناهج وخبر أغوارها وعرف مكامن الجودة والرداءة فيها [3].

فيأتي هذا المنهج ليغني النص باستفادته من جميع المناهج، فيفيد من المنهج التأثري في قضية الذوق خاصة عند القراءة الأولى للنص، ومن المنهج النفسي في تحليل النص وفك رموزه وإشاراته وتناصّاته، ومن المنهج التاريخي في دراسة التطور الذي يصيب الأدب من عصر إلى عصر، وفي وضع النص داخل ظروف ومعطيات عصره، ومن المنهج الاجتماعي في أثر المجتمع في الأديب والعلاقة التبادلية بينهما.

ولعلّ خير من يمثل هذا المنهج الناقدة إخلاص فخري عمارة في دراستها الموسومة بـ "الشعر وهموم الإنسان المعاصر" التي تناولت فيها مجموعة من النصوص الشعرية تناولاً تكاملياً، وهذا ما نصت عليه في قولها: "وأنا ممن يؤمنون بتكامل الدراسات الأدبية للنص ولذا استعين بكافة المناهج النقدية". وقبل

---

[1] انظر في النقد الأدبي، عبدالعزيز عتيق، ص٣٠٨-٣٠٩.

[2] انظر مناهج البحث الأدبي، ص٢٣١.

[3] في الأدب والنقد واللغة، ص٣٦٩.

هذه المناهج ومعها وبعدها.. يبقى الذوق المدرب، والثقافة المتجددة الصادقة في الاقتراب والفهم والتذوق"[١].

وترى الناقدة "أن كل واحد من هذه المناهج يظل قاصراً ومليئاً بالثغرات إذا اكتفى به الدارس، وتوقف عنده في فهم النص وتذوقه وتقييمه، ولكنها حين تجتمع، تتكامل وتتعاون على إضاءة الجوانب والزوايا، وتفسير أغلب الظواهر، وكشف الكثير من مواطن الجمال، وأوجه الضعف والقصور"[٢].

وتؤكد على أهمية تناول النص موضوع الدراسة كاملاً لأنه حسبما تقول يمثل تجربة شعورية وإبداعية لا تتجزأ، ويصعب فهمه وتذوقه، كما يستحيل الحكم على مبدعه، إذا نحن اكتفينا بأبيات منه، حتى ولو كانت الأحسن والأروع في نظرنا[٣].

وقد ارتأيت أن أقف في هذا الموضوع عند دراسة الناقدة للشاعر القروي والموسومة بـ "سلطان الأطرش والتنك"، وهذه القصيدة قيلت في هجوم البطل العربي "سلطان الأطرش" على قوة فرنسية بعدما انتهك الفرنسيون حرمة بيت السلطان لإلقاء القبض على بطل أسير لاذ بأمير شهم، فحماه في بيته بعدها زحف السلطان الأطرش برجاله على السويداء لإنقاذ الأسير الذي قبضت عليه السلطة الفرنسية في بيته، فالتقى البطل العربي الأطرش التنك (الدبابة) وهجم عليها تحت وابل من الرصاص وقام بتعطيلها[٤].

وعندما تلقى الشاعر القروي نبأ هذه الحادثة وهو في المهجر ارتوت روحه الظمأى من معين الفخار وصَحَتْ في صدره هواجع الاعتداد والعزة[٥] فراح يقول:

---

[١] إخلاص فخري عمارة، الشعر وهموم الإنسان المعاصر، ط١، مكتبة الآداب- القاهرة، ١٩٩٢، ص٩-١٠.

[٢] المصدر نفسه: ص١٠.

[٣] المصدر نفسه: ص٨.

[٤] انظر المصدر نفسه: ص٩٦.

[٥] انظر المصدر نفسه:ص٩٦.

١. خففتَ لنجدةِ العاني سريعـــاً … غَضُوباً لو رآك الليث ريعـــا[1]

٢. وحولك من بني معروف جمعٌ … بهم -وبدونهم- تُفنى الجموعا

٣. كأنك قائد منهم هضابـــــاً … تَبعْن إلى الوغى جبلاً منيعـــاً

٤. تَخِذتهموا لدى الجُلّى سيوفـــاً … لها لعن الفرنسيُّ الدروعـــــا[2]

٥. وأيٌّ دريئة تعصي حسامــــــاً … تعوَّدَ في يمينك أن يطيعـــــا[3]

٦. ألم يلبس عِداك التَّنكَ درعـــاً … فسَلْهُمْ هل وقى لهم ضلوعـــاً[4]

٧. أغرتَ عليه تلَقى النار بــــرداً … ويرميها الذي يرمى هلوعـــاً

٨. فطاشت عنك جازعة ولو لـــم … تَهُشّ لها لحاولت الرجوعـــا

٩. ومذ هطل الرصاص عليك سحاً … كوسمى جليت بهم ربيعــــا[5]

١٠. زعقت بمثل فرخ النسر طرف … يحن إذا رأى سهلاً وسيعـــــاً

١١. يَحِنُّ إلى الوغى تحنــــــان أمٍ … بِحِضْن غريبة تركت رضيعاً

١٢. فطار لها كأنك مستقـــــــل … جوانح شاعرٍ ذكر الرُّبوعـــــا

١٣. ولمّا صِرْتَ من مُهَجِ الأعــادي … بحيث تذيقها السُّم النقيعـــــــا[6]

١٤. وثبتَ إلى سنام التنك وثبـــــاً … عجيباً، علّم النسر الوقوعـــــا[7]

١٥. وكهربت البطاح بحدِّ غَضْــــب … بَهَرْتَ به العدى فهووا ركوعا[8]

١٦. كأن به إلى الإفرنك جوعـــــاً … وسيفك مثلُ ضيفك لن يجوعا

---

[1] العاني: الأسير، ريعا: نزع.

[2] الجُلى: الحرب.

[3] دريئة: درأ، يدرأ: أي حمى ووقى، ودريئة بمعنى درع.

[4] التنك: الدبابة.

[5] سحا: كثيراً وغزيراً، وسمى: مطر في أول الربيع.

[6] النقيع: الشديد المتق.

[7] سنام: هي في الأصل سنام الجمل أعلى ظهره، وهنا بمعنى قمة الدبابة.

[8] غضب: سيف بتار.

١٧. تكفّل للثرى بالخصب لمّـــــا   هفا برقاً، فأمطرهم نجيعـــــا[1]

١٨. وفجّر للدماء بهم عيونـــــا   تجاري من عيونهم الدموعـــا

١٩. فخرَّ الجند فوق التتك صرعى   وخرَّ التتك تحتهمو صريعـــا

٢٠. فيا لك غارة لو لم تُذِعْهـــــا   أعادينا، لكذَّبنا المذيعـــــــا

٢١. ويا لك أطرشاً لمّا دُعينــــــا   لثأر –كان أسْمَعُنا جميعـــــاً[2]

* * *

٢٢. فتى الهيجاء لا تَعتَب علينـــا   وأحسن عذرنا، تُحْسِن صنيعا[3]

٢٣. تمرّستم بها أيام كنـــــــا   نمارس في سلاسلنا الخضوعا[4]

٢٤. فأوقدتم لها جثثاً وهامـــــا   وأوقدنا المباخر والشموعـــا

* * *

٢٥. إذا حاولت رفع الضيم فاضرب   بسيف محمد، واهجر يسوعا[5]

٢٦. (أحبوا بعضكم بعضا) وعظّنـــا   بها ذنباً– فما نجَّتْ قطيعـــــاً

٢٧. (فيا حملاً وديعاً) لم يخلـــف   سوانا في الورى حملاً وديعا[6]

٢٨. غضبتَ لذات طوق حين بيعت   ولم تغضبْ لشعبك حين بيعا[7]

٢٩. ألا أنزلت إنجيلاً جديـــــداً   يعلمنا إباءً لا خنوعــــــــــا

٣٠. شفعت بنا أمام أب رحيـــــم   وما نحتاج عند أب شفيعـــــاً

---

[1] نجيع: دم.

[2] أطرشا: يقصد البطل سلطان الأطرش.

[3] الهيجاء : الحرب.

[4] تمرستم: جربتموها كثيراً حتى اتقنتموها.

[5] الضيم: الظلم والخضوع.

[6] حملاً وديعاً: رمز للمسيح الذي جاء بالسلام.

[7] ذات طوق: الحمامة ويشير إلى أصوله المسيحية.

٣١. أجرنا من عذاب النِّير لا من ... عذاب النار– إن تك مستطيعاً[١]

* * *

٣٢. ويا لبنان مات بنوك موتـاً ... وكنت أظنهم هجعوا هجوعـا[٢]

٣٣. ألم ترهم ونار الحرب تصلى ... كأن دماءهم جمدت صقيعـاً[٣]

٣٤. أصول الأرز فيك مفجَّعـات ... وراء الترب ينديـن الفروعـا

٣٥. ألا أمثولة بالسيف تُلقـى ... تعلمها معلمك الخليعـا

٣٦. تُصدعُ للعدى شملاً جميعـاً ... وتجمع للعلى شملاً صديعـاً[٤]

٣٧. بدت لك فرصة لتعيش حراً ... فحاذر أن تكون لها مضيعـا[٥]

٣٨. وما لك بعد هذا اليوم يومٌ ... فإن لم تستطعْ– لن تستطيعـا

* * *

وقد بدت ملامح المنهج التكاملي في هذه الدراسة في غير جانب، فمن الناحية التاريخية تتحدث الناقدة عن سبب تسمية الشاعر رشيد سليم الخوري بالقروي فتقول: "أما اللقب –القروي– فقد أطلقه أحد خصومه للنيل منه في مقال يهاجمه به .. فتبناه الشاعر الساخر لقباً ومعلَماً، وحوّله إلى مناط فخر وموضع اعتزاز[٦].

وتذكر موطنه وولادته والتعليم الذي تلقاه والميدان الذي عمل فيه وعروبته، وحسه القومي، ففي البربارة –إحدى قرى لبنان الصغيرة– ولد الشاعر عام ألف وثمانمائة وسبعة وثمانين للميلاد، وتعلم في مدرسة القرية، ثم في مدرسة تتناظر المرحلة الثانوية، واشتغل بالتعليم في مدارس "بيروت وزحلة وسوق الغرب

---

[١] النير: القيد والذل، ويقصد به الاستعمار.

[٢] هجعوا: ناموا.

[٣] تصلى: تشتد، صقيع: ثلج.

[٤] تصدع: تهدم.

[٥] بدت لك: يخاطب وطنه لبنان كي يفيد من ثورة الأطرش في سوريا.

[٦] الشعر وهموم الإنسان المعاصر، ص٩٣.

وطرابلس، وظهرت شاعريته في قصائد ومقطوعات تشي بأمرين: الموهبة الشعرية المتفردة، وروح النضال في ساحة القومية والعروبة"[١].

وتتحدث الناقدة عن الظروف التي عاشها الشاعر وسبب اغترابه والمشقة التي عاناها والعذاب الذي تحمله والتُهم التي وجهت ضده فتقول: "أكرهت الظروف شاعرنا على الاغتراب: ظروف أسرته الفقيرة وحياتها البائسة، وكذا ظروف وطنه المحتل وحكامه الطغاة، وكان له عم في البرازيل يدعوه ويساعده، فرحل مع أخيه سنة ألف وتسعمائة وثلاث عشرة، ولاقى صنوفاً من العذاب، وعاش سنوات من الكفاح الشاق المضني.. رماه أعداء العروبة المأجورين من قبل الاستعمار بضيق الأفق الشعري لأنه نافح عنها، وغنى أمجادها"[٢].

ورماه المتعصبون ومدّعوا التقوى والتدين بالكفر وضعف الإيمان ورماه الدهر القاسي والفقر الضروس في معركة إثر أخرى[٣].

وهذا هو سبيل المنهج التاريخي لأنه يكشف عن جوانب عديدة من شخصية القروي- لقبه وموطنه: ولادته وتعليمه وميدان عمله وأحوال أسرته والظروف التي عاشها والمصاعب التي واجهها والتهم التي وجهت ضده.

وأمّا من ناحية اجتماعية فتتحدث الناقدة عن فكرة العروبة والقومية وأثرها في قصيدة الشاعر.

ويمكننا تلمس الأثر الاجتماعي في دراسة الناقدة من خلال فكرة العروبة والقومية، حيث ترى أن الشعر القومي هو إحساس الشعب ونبضه المترجم على لسان الشاعر فتقول –المقصود الشعر القومي- "إنهُ يتمتع بعالمية الموضوع، لان الوطنية هي العاطفة المشتركة بين جميع البشر، ولذلك فهو سريع الانتشار قابل

[١] المصدر السابق: ص٩٣.

[٢] المصدر نفسه: ص٩٣.

[٣] انظر المصدر نفسه: ٩٤.

للسريان بين كل الفئات العادية والمثقفة، ثم إنه يكتسب سيولة وتدفقاً يتأتيان من حرارة الانفعال وتلقائيته، وفي أي وطن وفي كل زمن تظل المقاومة والكفاح ضد العدوان هي لغة الأدب وفكره"[1].

وتذكر الناقدة أن القضية القومية لدى الشاعر قضية خاصة جداً، وشاغل حياتيٌ مؤرِّق.. وأن العربية لم تنجب شاعراً وهب طاقته الشعرية -على ضخامتها- لوطنه وأمته مثل القروي؛ يحن إليها ويناجيها ويفخر بها ويشيد بتراثها الحضاري ويتغنى بأمجادها[2].

وتتحدث عن علاقة الشاعر بأمته والتزامه بقضاياها فتقول: "ولا يذكر الأدب العربي المعاصر شاعراً كالقروي، ذاب في نسيج أمته، فلم يعرف لنفسه ذاتاً مستقلة عنها، وتوجهت كل عواطفه وإخلجاته وجهة واحدة هي وطنه، فلم يظهر خصومة إلا لأعدائه، ولا حباً إلا لأبنائه، وفني فيه فناءً كاملاً"[3].

وهذا سَبيل المنهج الاجتماعي الذي يؤكد الدلالة الاجتماعية للأدب، ويبين الصلة بين الأثر الأدبي وصاحبه فالقروي عندما يكشف عن مظاهر القمع والاضطهاد والألم التي تعتور أمته، إنما يكشفها بشعوره المتّقد تجاه أبناء وطنه وأمته، متلمساً الحل الذي يرتضيه لهم وهو طرد المستعمر بالقوة ويتضح هذا في قوله:

إذا حاولت رفع الضيم فاضرب بسيف محمد، واهجر يسوعا

وأما الجانب النفسي في الدراسة فقد ظهر واضحاً من خلال إلقاء الناقدة للضوء على شخصية "القروي" من الوجهة النفسية، فهي شخصية متمردة ثائرة

---

[1] المصدر السابق، ص ١١٥.

[2] المصدر نفسه، ص٩٤.

[3] المصدر نفسه: ص٩٤.

على مُثل التسامح والدعة ميالة إلى المجابهة والتحدي والشجاعة. "إنّ تركيبه النفسي كان ميالاً للقوة، ثائراً على مُثُل التسامح والدعة، ليس فقط فيما يتصل بالكفاح ضد الاستعمار، ولكن منهجه في الحياة كلّها، ونظرة متأملة في شعره تكشف أن هذه الروح الصارمة تتدفق وتدوّي، وتطرح الضعف والخضوع[١].

وتعزو الناقدة استخدام "القروي" لرمز عنترة إلى هروبه من تراث أمته المسيحية واغترابه بلونه وجنسه، وتجرعه الهوان في غربته "ولجوء القروي للرمز يحمل عديداً من معاني التأسي واستيحاء العزاء"[٢] فعنترة "استطاع التغلب على غربته ونفيها بشجاعته الشخصية، وانتسب إلى المجتمع الذي تجاهله طويلاً"[٣]، وهذا شأن القروي الذي يبحث عن الأنس والانتماء الذي لن يتم إلا بالإرادة والشجاعة والعمل الجاد "ومن هنا كانت دعوة القروي للقوة ونفوره من التسامح"[٤].

وتذهب إلى أن استحضار الشاعر المغترب للتراث جاء بحثاً عن الانتساب لأصل عريق يمتد في عمق التاريخ "حتى يتخلص من إحساس الغربة والضياع.. ذلك الإحساس الذي كان يطارد الصعلوك المخلوع وهو يواجه الحياة بلا قبيلة يثبّت فيها جذوره"[٥] إحساس المهاجر الذي يواجه الحياة وحده في مجتمع غريب يبحث فيه عن مفردات الانتساب "إلى أمة وإلى تاريخ وحضارة ذات تراث عريق"[٦] وهذا ما يفسر الرموز العديدة الموحية التي استدعاها الشاعر في قصيدته.

---

[١] المصدر السابق: ص١١٣.
[٢] المصدر نفسه: ص١١٣.
[٣] المصدر نفسه: ١١٣.
[٤] المصدر نفسه: ١١٣.
[٥] المصدر نفسه: ١١٤.
[٦] المصدر نفسه: ١١٤.

وهذا هو شأن المنهج النفسي الذي يبحث في الملامح النفسية الكامنة في النص الأدبي، وما دام العمل الأدبي أثراً نفسياً أو وثيقة نفسية تدل على صاحبها، فإن الرموز والإشارات التي احتواها النص ساعدت في الكشف عن شخصية القروي وقدمت تعليلاً لدوافعها وسلوكها فجاء تحليل الناقدة للنص من الوجهة النفسية عوناً للدراسة الأدبية وعنصراً مكملاً لها.

وأما عن الناحية الفنية في القصيدة فتكاد تُعد هذه القصيدة تعبيراً حقيقياً عن تجربة الشاعر وعملاً متكاملاً ترابطت جزيئاته فاستطاعت الوصول إلى نفس المتلقي لما تحمله من نبض صادق وحس مسؤول، لا سيما وأن العاطفة الجياشة الصادقة تمثل الجذوة الحارقة التي تسري في أبيات القصيدة.

هذه العاطفة التي ولدتها الغارة لم تكن مشوبة بالتصنع والتكلف ولم تكن "رغبة في مدح ولا رهبة لسلطة .. ولا إجابة دعوة لحفل بغية لفت الأنظار واستقطاب الثناء. لم يفجرها طمع في تقدير مادي أو معنوي ولا اتقاء لغضب واستجلاب لعطف"[1]، وإنما هي "تجربة هزت الأمة وأثارت الدنيا.. قوامها" إعجاب بالبطل الذي حطم مقاييس العصر في الشجاعة والوفاء، ثورة عارمة على دعاة التسامح والخنوع، صرخات موقظة للغافلين كي يحطموا القيد، ويرفعوا علم الحرية"[2].

وقد علّقت الناقدة على التآزر والتلاحم في البناء الفني للقصيدة في قولها: إنّ وحدة العمل الفني تتأتى من وحدة الشعور والفكر، وبالتالي وحدة الموضوع والجو النفسي عبر جزيئات العمل، لأن مجال الرؤية الشعورية الصحيحة والصادقة لا

---

[1] المصدر السابق، ص٩٨.

[2] المصدر نفسه: ص٩٨.

يمكن أن تتعدد فيه الانفعالات، ولا أن يعايش الفنان في مد شعوري واحد مجموعة من التجارب"[١].

فإلى أي حد نجح الشاعر في تكوين هذه الوحدة، هذا ما تجيب عليه الناقدة في تحليلها للقصيدة. حين رأت أن المطلع يأخذنا مباشرة إلى قلب التجربة:

خففت لنجدة العاني سريعا غضوبا لو رآك الليث ريعا

فهو بطل يشن غارة في جرأة وعنف لإنقاذ أسير مستغيث، وفي بقية أبيات المقطع الأول، يفصل الشاعر ما أوجزه عن البطل ورفاقه: مثلهم وأخلاقهم وسلاحهم، والغارة: طريقة الهجوم بما اتسمت به من إقدام وبسالة، والعدو: طبيعته وأسلحته[٢].

وأما المقطع الثاني والثالث والرابع فيربطها جميعا بالمقطع الأول خيط- ربما بدا للوهلة الأولى – ضعيفا ومقحما، ولكن الإحاطة بظروف الشام (لبنان وسوريا) آنذاك تفسره، بل وتحتمه: السكان ينقسمون إلى مسلمين ومسيحين والغرب المستعمر يتوجه إلى القسم الثاني لأنه مسيحي مثله، فيقترب إليه ويستميله مروجا مبادئ السيد المسيح "أحبوا بعضكم، من ضربك على خدك الأيمن..الخ" لأن هذه المبادئ تخدر نفوس الوطنيين فلا يقاومونه، بل ويرضون باستعماره وسيطرته، بينما يرفع المسلمون (العرب) مبدأ الإسلام في حرمة الوطن وكرامة الإنسان، ومقاومة الظلم والبغي[٣].

إنه في المقطع الثاني "يخاطب البطل معتذرا عن إخوانه المتقاعسين، ملمحا إلى سر هذا التخاذل، وفي الثالث يقارن بين مبدأي الإسلام والمسيحية في مواجهة

---

[١] المصدر السابق، ص ٩٨-٩٩.

[٢] المصدر نفسه: ص٩٩.

[٣] المصدر نفسه:ص ٩٩.

العدوان الباغي.. ويختم القصيدة بمقطع يستثير فيه حماس لبنان، ويستحث مواطنيه لتدارك ما فات واسترجاع العزة والحرية"[1].

لقد أتت هذه المقاطع حسبما تقول الناقدة: "في تسلسل منطقي دون فجوات أو زوائد.. ذلك لأن حزمة الأحاسيس التي أثارتها التجربة كانت مؤتلفة متسقة، لا تخرج عن الإعجاب بالبطل، والفخر به والثناء على بطولته النادرة، واستصغار كل من يتردد في الثأر لكرامته"[2].

وتشير الناقدة إلى أن أدوات الشاعر الفنية تركزت في اللغة والموسيقى والتصوير والرمز:

فلغة القصيدة جاءت متميزة تبعاً لموضوعها ونوعية التجربة ومذاقها الخاص: قصيدة قومية تشيد بشجاعة أحد الأبطال لا بد أن تتخذ كلمات مدوّية الرنين، عالية الجرس فتسخر بالدروع التي لم تحمِ الضلوع، وجند الأعداء يطلقون الرصاص في هلع، والبطل الذي بدا جبلاً منيعاً يلقى النار برداً.. وهو يستعين بالأساليب اللافتة والمنبهة كما يفعل الخطباء.. مثل التعجب والنداء والافتتاح بـ"ألا" و "يا لك" والخروج بالاستفهام إلى أغراض شتى، والتحذير[3]. ولا يغفل الشاعر عمّا للمحسنات البديعية من تأثير على الأذن العربية فيكثر من المقابلة والجناس والتشبيه ومن ذلك: جمع وجموع، يحن وتحنان، جوع ويجوع، عيونا وعيونهم، صرعى وصريع[4].

ومن المقابلة: سيوف ودروع، تعصى وتطيع، النار وبردا، أطرشا وأسمعنا،ذئب وقطيع، إباء وخنوع، نير ونار، تصدع وتجمع، جميع وصديع[5].

---

[1] المصدر السابق، ص ٩٩-١٠٠.

[2] المصدر نفسه: ص١٠٠.

[3] المصدر نفسه: ص١٠٠.

[4] المصدر نفسه: ص١٠٠.

[5] المصدر السابق: ص١٠٠.

أما الصور البيانية التي استخدمها الشاعر فقد جاء بعضها تقليدياً طالعناه في قصائد القدماء، من مثل: لو راك الليث ريعا، كأنكَ قائد منهم هضابا، تبعن الوغى جبلاً منيعاً، الحسام الذي تعود الطاعة في يمينه.. الرصاص الهاطل كالمطر في الربيع، البطل في إقدامه وسرعته كفرخ النسر حين يرى سهلاً فسيحاً، وفي لهفته على الحرب كالأم التي تركت رضيعها بحضن غريبة[1].. الخ.

أما الرمز فقد رأت الناقدة أن الشاعر استخدمه استخداماً موفقاً خاصة في "محمد والمسيح" الذي جاء ملخصاً للموقف كله في بيت حكمة طبيعي:

إذا حاولت رفع الضيم فاضرب بسيف محمد، واهجر يسوعا

تقول الناقدة : "ويجب أن نفهم عبارة (سيف محمد) على أنها تعني العزة وإباء الخضوع ورفض الاستسلام تحت شعار المحبة والسلام، ونفهم عبارة (واهجر يسوعا) على أنها مجرد إيحاء بالتخلي عن شعارات المسيحية السمحة الداعية للأخوة، وذلك في موقف محدد هو مواجهة الاستعمار والنضال من أجل الحرية ورفض المذلة والهوان، لكنها ليست دعوة على إطلاقها ولا في كل المواقف"[2].

ومن نماذج التشبيهات: كأنك قائد.. زعقت بمثل رخ النسر، يحن إلى الوغى تحنان أم، كأن به إلى الإفرنك جوعاً، كأن دماءهم جمدت صقيعاً[3].

وضمن الشاعر أسلوبه بعض الحكم والآيات من الإنجيل وبعض العبارات التي تحتل مكاناً عزيزاً من التراث الأدبي، فكان لهذه التضمينات أثرها النفسي الملائم لطبيعة الموضوع، والمحقق لهدف الشاعر في الإثارة، وإيقاظ الوعي وتحريك الهمم[4].

أما موسيقى النص التي هي أجمل تعابير العاطفة فقد توافرت من منابع

---

[1] انظر المصدر السابق: ١٠٠-١٠١.

[2] المصدر نفسه:ص١٠١.

[3] المصدر نفسه: ١٠٢.

[4] المصدر السابق: ١٠٢.

جمة أولها "البحر الشعري الذي تخيره والتزم به وهو الوافر"[١].. والـــذي "يتفــق والشعر القومي الذي يرتبط بالإنشاد في الجموع غالباً، ويصحبه حمـــاس متـــأجج تناسبه وحدات موسيقية تتكرر بتكرار التفعيلة في نسق نغمي ألفته الأذن"[٢].

وثانيها هو القافية المطردة التي تعد غاية تسير إليها تلك الجمل النغميـــة مـــن أول البيت وحتى حرف الرويّ، وكان الشاعر موفقاً حين قفّى "بالعين" فهي تتطلب عند نطقها امتلاء الفم، وإرسال المدى الصوتي إلى منتهاه ثم يقترن ذلك المد الذي يسبق الرويّ (ياء، واو) وألف الإطلاق التي تتبعه، مما يهيء الرنين والموســـيقى الحماسية المتدفقة[٣].

ودعّم ذلك كله موسيقى داخلية منبعثة من قدرة الشاعر على اختيار المفـردات الصاخبة المجلجلة، والإكثار من المحسنات البيانية والبديعية التي تسهم في تقويـــة لحن الأساس[٤].

وفي وقفة أمام الصور يجيء الشاعر رسّاماً –على حد تعبير الناقدة– خطوطه كلمات، وتكويناته جمل وتعبيرات، وألوانه من نسج الخيال، ومزج الرؤى[٥].

وتلحظ الناقدة أن طبيعة الموضوع قد انعكست على صوره وألوانـــه: فلأنـــه يصف معركة تدور، لذا تغلب الحركة على صوره، فالقائد الهمام يخـــف ســـريعاً لنجدة الأسير، ويتبعه الجند، ونار الأعداء تطيش والرصاص ينهمر، وجند الأعداء قد خرُّوا والسيوف تطير إلى القتال كأنها تشعر بشـــوق المجـــاهدين للنصـــر أو الجنة[٦].

---

[١] المصدر السابق، ١٠٢.
[٢] المصدر نفسه: ص ١٠٢
[٣] المصدر نفسه:ص ١٠٢-١٠٣.
[٤] المصدر نفسه: ص١٠٣.
[٥] المصدر نفسه: ١٠٣.
[٦] المصدر نفسه: ص ١٠٣

أمّا اللون الغالب على الصور فهو الأحمر معبراً عن غليان المشاعر ومعبراً عن الدم والموت في المعركة الطاحنة[1].

وتذهب الناقدة إلى أن الشاعر وإن استخدم الشكل القديم بوزنه الثابت وقافيته المطردة بأن ذلك لم يقيد انطلاق عاطفته الدافقة، ولم يوهن من إحساس المتلقي وتعاطفه معها فجاءت أبياته نموذجاً للعمل الفني الذي تآلفت عناصره تآلفاً أثرى طاقته الإيحائية[2].

وهكذا فقد سلكت الناقدة سبيل المنهج الفني في الكشف عن عناصر القصيدة ومقوماتها المتمثلة في العاطفة والخيال والفكرة والأسلوب وقدمت القصيدة في تحليل شامل متكامل لكل من هذه العناصر.

وبعد، فإنه لا بد من التأكيد على أن المرأة الناقدة لم تستقل بدراسة في ضوء المناهج السابقة استقلالاً تاماً، وأن دراستها لم تكن خالصة البتة لمنهج بعينه، وإنما استفادت الناقدة من هذا المنهج أو ذاك أكثر من أي منهج آخر، أو هيمنت بعض المناهج عندها على مناهج أخرى.

وبينت الدراسة أن المرأة الناقدة استثمرت جميع المناهج النقدية وسارت عليها فجاءت دراستها منعطفاً جديداً لحركة النقد الأدبي العربي، وهذا جليّ فيما قدمناه من استعراض لمختلف النماذج التطبيقية لهذه المناهج، ولم تقتصر مساهمة المرأة على منهج بعينه، بل نجد الانعكاسات التطبيقية بارزة في معظم المناهج، وهذه المشاركة النقدية للمرأة العربية تدحض ما شاع عنها من أنها غير قادرة على الخوض في المسائل الفكرية والعقلية.

---

[1] المصدر السابق، ١٠٣.

[2] انظر المصدر نفسه: ص١٠٣-١٠٤.

الخاتمة

وبعد فقد توصلت الدراسة لموضوع المرأة الناقدة للشعر العربي الحديث إلى الآتي:

تكاد تجمع معظم الدراسات على أن النقد الأدبي هو تمييز القطعة الأدبية ومعرفة جيدها من رديئها، وحسنها من قبيحها، واستخلاص عناصر الجمال التي سما بها العمل الأدبي، وأسباب القصور التي هبط بهاء وإصدار الأحكام بروية وخبرة ولذة تذوق وطول نظر.

احتلت المرأة مكانة كبيرة في مصادر الأدب التي تخبرنا بإسهاماتها في المجال النقدي، حيث برزت منذ القدم في الأسواق والمنتديات أمام الشعراء والنقاد معتدة بمكانتها ومعبرة عن وجودها وتميزها، وجاء نقدها في معظمه مبنياً على الملكة الفطرية وصدر غير مشفوع بالأحكام التعليلية وتجلّى ذلك في الحكم على الشعر من حيث الألفاظ والمعاني وركز على الصور الشعرية والموازنة بين الشعراء، حيث يفضل شاعر على آخر دون مسوغ، وبدا نقدها في العصر الأموي مركزاً على المضمون وصدق العاطفة والشعور، حيث اتخذ من القيم والأخلاق الإسلامية سبباً إلى رقي الشعر. فظهر في هذا العصر عدد من النساء حظين بمكانة بارزة في النقد وإجازة الأشعار من أمثال سُكينة بنت الحسين وعقيلة بنت عقيل وعائشة بنت طلحة وليلى الأخيلية.

أكدت المرأة العربية المعاصرة صلتها بالنقد الأدبي ودخلت طرفاً فاعلاً في تشكيل معالم الإطار النقدي الحديث، حيث برز العديد من النساء الرائدات لقضايا نقدية بعينها من أمثال: خالدة سعيد وسلمى الخضراء الجيوسي واعتدال عثمان، ومنهن من حاولن تغذية النقد الأدبي بالعديد من الآراء والأفكار والنصائح والإشارات من أمثال: روز غريب وثريا ملحس وبشرى صالح ونعمات أحمد فؤاد. فكان لإسهاماتهن جميعاً الدور الكبير في يقظة الحس النقدي النسائي وجعله يتصل بعالم النقد العام.

اضطلعت الناقدة نازك الملائكة بجهد كبير في نقدها للقصيدة العمودية والقصيدة الحرة والقصيدة النثرية من حيث (الموضوع واللغة والعروض) لا سيما جهدها في وضع إطار عام لحركة التجديد الشعرية وابتداع المصطلحات النقدية، حيث قدمت دراسة تطبيقية لقوانين العروض في الشعر الحر من زحاف وتدوير وتشكيلات. واستقصت إلى جانب هذا الأخطاء العروضية في شعر المجددين مشيرةً إلى أن الذين تحللوا من الضوابط والقوانين العروضية هم كمثل الذين حكموا على الشعر بأنه نثر، وهذه المخرجات من نواتج الجهل في العروض وضحالة الفكر وضيق الأفق. وقد شكلت أفكار الناقدة ونظرياتها بمجموعها ثورة نقدية جديدة في الأدب العربي الحديث.

استجابت الناقدة العربية المعاصرة لدعاء التطور وتلبية حاجات العصر بقدرة ومرونة وعرفت معظم المناهج النقدية (التاريخي والاجتماعي والنفسي والفني والبنيوي والتكاملي) واستثمرتها في دراسة النصوص الأدبية، فجاءت دراستها منعطفاً جديداً لحركة النقد الأدبي، واتضح هذا من خلال الانعكاسات التطبيقية لمختلف هذه المناهج، حيث برز العديد من الناقدات في هذا المضمار من أمثال: ريتا عوض ويمنى العيد وأمينة العدوان وجليلة رضا وأسيمة درويش وإخلاص فخري عمارة وغيرهن.

لم تكن الدراسة التطبيقية للمرأة الناقدة خالصة البتة لمنهج بعينه، وإنما استفادت من معظم هذه المناهج فطغى منهج على آخر أو هيمنت بعض المناهج على مناهج أخرى.

دحضت المرأة في هذه المشاركة النقدية ما شاع عنها من أنها غير قادرة على الخوض في مسائل العقل والفكر، وألغت المقولة التي خصتها بالدونية والنقص، حيث أثرت بجهودها وإسهاماتها مسيرة النقد الأدبي الحديث ودفعت بعجلته إلى الأمام.

ثبت المصادر والمراجع

* القرآن الكريم

المصـــادر :

١. الأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين، ت٣٥٦هـ): الأغـــاني ، تحقيـق وإشراف لجنة من الأدباء، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٣م. وطبعـــة أخرى مصورة عن طبعة دار الكتب، مؤسسة جمّـــال للطباعـــة والنشـــر، وطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، وطبعة دار إحياء التراث العربي.

٢. ابن قتيبة الدينوري (أبو محمد عبدالله بـــن مسـلم، ت ٢٧٦هــــ) الشـعر والشعراء، تحقيق، د. مفيد قمحـــه، ط٢، دار الكتـــب العلميـــة، بـــيروت، ١٩٨٥م.

٣. محمد بن سلاّم الجمحي، ت٢٣١هــ: طبقات الشعراء، تحقيق وتعليق، طـــه أحمد إبراهيم، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢.

٤. المرزباني (أبو عبدالله محمد بن عمران بن موسى، ت ٣٨٤هــ): الموشـــح تحقيق وتقديم، محمد حسين شمس الدين، ط١، دار الكتب العلمية، بـــيروت، ١٩٩٥م.

٥. ابن منظور (محمد بن جلال الدين الخزرجي، ت٧١١هــ): لسان العـــرب، دار صادر، بيروت.

المراجـــع :

١. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط٢، دار الشروق للنشـــر، عمان، الأردن، ١٩٩٢م.

٢. أحمد أمين،

: فجر الإسلام، ط١١، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧٥م.

: النقد الأدبي، ط٤، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٧م.

٣. أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ط٨، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٣م.

٤. أحمد يوسف ومحمد خليفة، نشأة النقد الأدبي حتى نهاية القرن الأول الهجري، مكتبة نهضة الشرق، جامعة القاهرة، ١٩٩٦م.

٥. إخلاص فخري عمارة، الشعر وهموم الإنسان المعاصر، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٢م.

٦. أسيمة درويش، مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢م.

٧. أمينة العدوان، الأعمال النقدية، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥م.

٨. بدوي طبانه، دراسات في نقد الأدب العربي، دار الثقافة، بيروت.

٩. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤م.

١٠. بول هيرنادي، ما هو النقد، ط١، ترجمة، سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م.

١١. ثريا عبدالفتاح ملحس، القيم الروحية في الشعر العربي، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، بيروت.

١٢. جان لوي كابانس، النقد الأدبي، ط١، ترجمة، د. فهد عكام، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٢م.

١٣. جليلة رضا، وقفة مع الشعر والشعراء، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧م.

١٤. خالدة سعيد،

: البحث عن الجذور، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦٠م.

: حركية الإبداع، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩م.

١٥. ديزيرة سقال، من الصورة إلي الفضاء الشعري، ط١، دار الفكر اللبناني بيروت، ١٩٩٣م.

١٦. روز غريّب،

: نسمات وأعاصير في الشعر النسائي العربي المعاصر، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠م.

: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ط٢، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٨٣م.

١٧. ريتا عوض،

: أبو القاسم الشابي، المؤسسة العربية للدراسات العربية والنشر، بيروت.

: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٨م.

: بدر شاكر السيّاب، ط٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧م.

: خليل حاوي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات العربية والنشر، بيروت، ١٩٨٣م.

١٨. سعد ظلام، مناهج البحث الأدبي، ط٢، مكتبة نهضة الشرق، جامعة القاهرة، ١٩٩٦م.

١٩. سلمى الخضراء الجيوسي، بنية القصيدة العربية عبر القرون، المقاومة والتجريب ضمن كتاب المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر (الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر) تقديم: ليلى شرف، أكرم مصاروه، تحرير فخري صالح، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥.

٢٠. سهير القلماوي، النقد الأدبي، دار المعرفة، القاهرة.

٢١. سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الفكر العربي.

٢٢. شوقي ضيف،

: فصول في الشعر ونقده، ط٢، دار المعارف، مصر.

: في النقد الأدبي، ط٧، دار المعارف، القاهرة.

٢٣. صابر عبدالدايم، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، ط١، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٩٠م.

٢٤. صلاح فضل،

: مناهج النقد المعاصر، ط١، دار الآفاق العربية، القاهرة، ١٩٩٧م.

: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.

٢٥. طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٥م.

٢٦. عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ)، الشاعرة العربية المعاصرة، ط٢، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٥م.

٢٧. عبدالأمير مهنا، أخبار النساء في كتاب الأغاني، ط١، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ١٩٨٨م.

٢٨. عبدالرحمن العيسوي، سيكولوجية الإبداع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت.

٢٩. عبدالرضا علي، نازك الملائكة الناقدة، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥م.

٣٠. عبدالستار إبراهيم، آفاق جديدة في دراسة الإبداع، وكالة المطبوعات، الكويت.

٣١. عبدالعزيز عتيق،

: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط٤، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٦م.

: في النقد الأدبي، ط٢، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٢م.

٣٢. عبدالمنعم إسماعيل، نظرية الأدب ومناهج الدراسات الأدبية، مكتبة الفلاح، الكويت، ١٩٨١م.

٣٣. العربي حسن درويش، النقد الأدبي الحديث، ط٢، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.

٣٤. عزالدين إسماعيل،

: الأسس الجمالية في النقد الأدبي، ط٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.

: التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت.

٣٥. علي عبد المعطي محمد،

: الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٨٥م.

: محاضرات في مشكلة الإبداع الفني، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية.

٣٦. عمر رضا كحالة، أعلام النساء في عالمي العرب والأسلام، مؤسسة الرسالة، بيروت.

٣٧. غالي شكري، شعرنا الحديث .. إلى أين؟، ط٢، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٧٨م.

٣٨. فائق مصطفى وعبدالرضا علي، في النقد الأدبي الحديث، ط١، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، ١٩٨٩م.

٣٩. فاخر عاقل، الإبداع وتربيته، ط٢، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩م.

٤٠. قاسم حسين صالح، الإبداع في الفن، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.

٤١. كوثر عبدالسلام البحيري، الاتجاهات الحديثة للنقد الأدبي، ط١، مكتبة الانجلوالمصرية، ١٩٧٩م.

٤٢. محمد طاهر درويش، النقد الأدبي عند العرب، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩م.

٤٣. محمد العبد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط١، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ١٩٩٦م.

٤٤. محمد عبدالمنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة.

٤٥. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ١٩٨٧م.

٤٦. محمد مندور،

: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٠م.

: في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة.

٤٧. مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ط٣، دار المعرفة، القاهرة.

٤٨. س. موريه، الشعر العربي الحديث، ترجمة وتعليق، د. شفيع السيد ود. سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة.

٤٩. مي زيادة،

: باحثة البادية، ط٢، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٣م.

: عائشة تيمور، ط٢، مؤسسة نوفل، بيروت ١٩٨٣م.

: وردة اليازجي، ط٢، مؤسسة نوفل، بيروت ١٩٨٠م.

٥٠. نازك الملائكة،

: سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م.

: شظايا ورماد (ديوان شعر)، ط٢ دار العودة، بيروت، ١٩٨١م.

: الصومعة والشرفة الحمراء، دار العلم للملايين، بيروت.

: قضايا الشعر المعاصر، ط٧، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٣م.

٥١. نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب.

٥٢. نصرت عبدالرحمن، في النقد الحديث، ط١، مكتبة الأقصى، عمّان، ١٩٧٩م.

٥٣. نعمات أحمد فؤاد، كتبت يوماً في الأدب والنقد والفكر والفن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م.

٥٤. هند حسين طه، النظرية النقدية عند العرب، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨١م.

٥٥. وليد محمود خالص، في الأدب والنقد واللغة، ط١، مكتبة الفلاح، الكويت، ١٩٨٦م.

٥٦. يمنى العيد،

: الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان، ط٢، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٨م.

: ممارسات في النقد الأدبي، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٥م.

٥٧. يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ط١، دار الحصاد للنشر، دمشق، ١٩٩١م.

الدوريـــــات

١) فصول،

أ- المجلد الثالث، العدد الثاني، مارس ١٩٨٣م.

ب- المجلد الرابع، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨٣م.

ج- المجلد الرابع، العدد الثالث، ابريل ١٩٨٤م.

د- المجلد الخامس، العدد الأول، اكتوبر ١٩٨٤م.

٢) عالم الفكر، المجلد الثالث والعشرون، العددان الأول والثاني، اكتوبر، ١٩٩٤م.

٣) سلسلة عالم المعرفة،

أ- كانون الأول، ١٩٨٩م.

ب- أيار (٢٢١) ١٩٩٧م.

Woman As A Critic For Modern Arab Poetry
Summary

The previous Study about "Woman As A Critic For Modern Arab Poetry" can be summarised in the following paragraphs.

Most Studies agree that literary criticism is concerned with studying and analysing a literary text, finding out whether it is a good or a bad one, working out its elements or beauty of the reasons behind its being bad, and judging it with advisement, experience, appreciation and deep sight.

The Arab Women had played a great role in literary criticism as she had been prominent through ages in markets and the meetings of poets and critics expressing herself and her severalty. The majority of her criticism was built on an arbitrary cogitation and not justified with causal judgments. This appeared through judging poetry using words, meanings, poetic phases and stabilizing poets as sometimes a poet is said to be better than another without giving a reasonable reason.

It is clear that in the Umayyad period the woman criticism focused a lot on sentiment and feeling and looked at Islamic morals and values as a great reason behind the advancement of poetry. A number of women who got a great position in criticism and judging poetry appeared in that period. For example, Sukina bent Alhussain, A'gila bent A'gil, A'asha bent Talha and Laila Alakhyalia.

Since modern times, the contemporary Arab woman has assured her relationship with literary criticism and played a great role in shaping the feature of modern criticism. There is a number of pioneer women who have been concerned about women critical issues. For example, Khaleda sa'id, Salma Alkhdra' Algyyosi and E'atidal A'uthman. Others tried to support literary criticism with opinions, ideas, notes and advice. For example, Rose Gryyeb, Thuryya Malhas, Bushra Saleh and Na'mat Ahmed Fu'ad. But all of them have played a great role in awakening the Woman Critical Sensation and joining it with the general world of criticism.

Nezek Almlaa'ka is a pioneer in criticizing the old poem, the new poem and the prose one using the subject, the language, and the metre in these poems. Her effort appears clearly in shaping the movement of the innovation of poetry and the invention of critical terms. She presented a practical study about the rules of metre in the new poem, such as Alzehaf, Altdweer and Altshkeelat, and found the metrical mistakes in regenerates' poetry pointing that those who didn't follow the metrical rules are as those who said that poetry is prose and these conclusions are the result of are the result of shallow thinking and, ignorance in metre Nazek's ideas and theories formed a new critical revolution in modern Arab literature.

The contemporary Arab Women criticism has responded to the call for development and answering and dealing with the demands of the new age in a flixable way. It has known the majority of the critical methods-historical, Social, Psychic, Artistic, Constitutional and Integral- and used them in studying literary texts, which made these studies a new bend in the movement of the Arabic literary criticism. This was shown through the practical reflections of these methods. There is a number of outstanding critic women who concerned about these methods. For example, Rita Awath, Yumna Aleid, Amina Aledwan, Jalilah Reda, Ausyma Derweesh, Ekhlas Fakhri Amara and many other critics.

The Women's critical practical study has never been pure for one method only. On the contrary, it benefits from all methods which makes it sometimes appear that one method is more dominant than another.

Women criticism refutes what was thought about woman, that is, she isn't able to go deeply through the issues of mind and thinking, and cancels that thought as she enriches the movement of the modern Arabic literary criticism with her efforts and contributions and pushs it forward.

Refaat Abdullah Mrayat